A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NA NARRATIVA

Colecção HORIZONTE UNIVERSITÁRIO

FILIPE FURTADO

A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NA NARRATIVA

LIVROS HORIZONTE

Capa de: Soares Rocha

Livros Horizonte, Lda.
Rua das Chagas, 17-1.º Dt.º — 1200 Lisboa

1

VIAS DE ABORDAGEM DO FANTÁSTICO

Embora o estudo de muitos dos aspectos mais relevantes do género [1] fantástico esteja ainda quase inteiramente por fazer, alguns trabalhos críticos sobre ele desenvolvidos, em particular nas últimas décadas, têm vindo trazer contributos apreciáveis para o estabelecimento dos traços e formas de organização que o distinguem do resto da literatura.

É precisamente um breve resumo de diversas abordagens do género e das respectivas insuficiências ou predicados que se procurará esboçar neste capítulo. No decurso dele tornar-se-á patente que a exígua reflexão teórica até agora desenvolvida não consegue corresponder ainda à grande fecundidade do fantástico em diversas literaturas, carecendo de análise mais profunda e extensiva tanto o género em si como, sobretudo, numerosos textos que nele se inscrevem. Tal análise, porém, não deverá perder de vista que, como acentua Jean Bellemin-Noël [2], qualquer veleidade de sintetizar em termos definitivos e globais as características de uma classe de textos literários ainda tão pouco explorada teria, por prematura, diminutas probabilidades de sucesso total.

Tendo em mente tais limitações, encetar-se-á no capítulo seguinte a análise do fantástico em si, começando por se examinar o elemento que, embora comum a outros tipos de textos, lhe é absolutamente indispensável: a temática de índole sobrenatural. Ao mesmo tempo, tentar-se-á estabelecer as características que esta deve revestir para se tornar favorável à construção do género. A partir deste elemento e por comparação com a forma como é realizado nos outros géneros que prioritariamente o incluem, estabelecer-se-á, no terceiro capítulo do presente estudo, o traço de facto distintivo do fantástico.

Em capítulos subsequentes serão analisadas certas modalidades de realização textual de várias categorias da narrativa de cuja combinação organizada resulta este traço e, consequen-

temente, a construção do género. No último capítulo resumir-se-á as características essenciais do fantástico previamente estabelecidas, procurando-se, ao mesmo tempo, mostrar que o traço distintivo do género se manifesta também no plano semântico de qualquer obra nele incluída, alastrando às coordenadas ideológicas que veicula.

M. R. James, figura relevante do que foi provavelmente o período mais fértil da narrativa fantástica inglesa [3] e, ao mesmo tempo, um dos autores mais rigorosos e organizados que o género tem conhecido, mostrou-se quase sempre reservado e impreciso quanto à caracterização do tipo de discurso, temática e outras particularidades técnicas dessa classe de textos literários cujos segredos, contudo, dominava como poucos. A sua atitude evasiva e reticente perante a eventualidade de definir objectivamente os traços e as formas próprias de organização que condicionam o fantástico evidencia-se, por exemplo, no seguinte excerto:

> «Tem-me sido frequentemente pedido que formule as minhas opiniões sobre as histórias de fantasmas e as narrativas maravilhosas, misteriosas ou sobrenaturais. Nunca cheguei a descobrir se tinha algumas opiniões a formular. Suspeito, na verdade, que o género é demasiado exíguo e especial para aceitar a imposição de princípios de grande alcance... A história de fantasmas é, no seu melhor, apenas uma espécie peculiar de conto, estando sujeita às mesmas regras gerais que se aplicam à totalidade das obras deste tipo.» [4]

Para além de, na prática, quase nada adiantar sobre o que o autor pensa do fantástico, este trecho entra até numa clara contradição: por um lado, considera-o demasiado «especial» para se submeter a princípios impositivos, enquanto, por outro, o encara apenas como uma forma particular do conto [5], o que, pelo menos, implicaria a sua sujeição às normas que condicionam este. O texto citado começa, aliás, por evidenciar uma completa indeterminação quanto ao preciso objecto da sua análise. Com efeito, longe de referir um único género, esta breve enumeração alude a três tipos diferentes de textos literários e àquilo que se pode considerar um grupo de géneros afins. Assim, de forma aproximativa, a primeira expressão («histórias de fantasmas») corresponde a uma área importante

do fantástico, chegando, mesmo, a ser muitas vezes usada como equivalente a ele na língua em que M. R. James escreve, o inglês. A segunda («narrativas maravilhosas») reporta-se, naturalmente, ao *género maravilhoso*, enquanto a terceira («narrativas misteriosas») aparenta referir o *género estranho*. Finalmente, «narrativas sobrenaturais» designa uma área muito mais vasta em que se inscrevem os três géneros anteriores, por vezes denominada «literatura do sobrenatural».

Tal indefinição reflecte, afinal, a tendência dominante até há duas ou três décadas na abordagem do fantástico, tendência que, ao contrário do que se poderia supor, não desapareceu ainda por completo. Assim, atitude idêntica continua a ser notória em alguns trabalhos críticos recentes, como mostra o prefácio de uma obra de Maurice Lévy [6] publicada pela primeira vez em 1972:

> «Não se trata de propor nestas páginas uma definição normativa, ou resultante de especulação teórica, do fantástico. Outros se dedicam a ela, mais bem preparados do que nós para essa difícil tarefa.»

Não é de espantar tal atitude, já que muitos textos de reflexão teórica sobre o género, mesmo produzidos por críticos que o conhecem profundamente ou por alguns dos seus cultores mais notáveis, parecem quase sempre apostados em atribuir-lhe um pretenso hermetismo, em acentuar nele uma alegada impenetrabilidade à análise, em vez de tentarem uma determinação tão exaustiva quanto possível dos elementos e das formas de organização que o distinguem das outras classes de textos literários. Frequentemente destituídas de qualquer senso crítico, tais apreciações ficavam-se, sobretudo antes dos anos 50, por uma avaliação subjectivista das obras do género, atribuindo muitas vezes um papel quase demiúrgico aos seus autores e esquecendo o facto evidente de que o fantástico (como qualquer outro tipo de textos, aliás) se alimenta do alfobre comum que são as categorias literárias, usando processos premeditados e necessariamente discerníveis.

Em termos muito gerais, é possível considerar duas atitudes opostas [7] que polarizam em si a imensa maioria das orientações críticas de que o género tem sido objecto. A primeira dessas vias limita-se muitas vezes à contemplação embevecida, emotiva e quase anagógica do fantástico e da sua temática mais habitual, não contribuindo significativamente

para um melhor conhecimento dele, já que não se propõe caracterizá-lo de uma forma global. De facto, atém-se quase só à referenciação de elementos dispersos: artifícios usados, efeitos por eles produzidos ou outros aspectos desintegrados do todo formado pelo género. Exemplo disso é a excessiva importância atribuída a dados aleatórios, como os reflexos emocionais que a obra porventura suscite no destinatário da enunciação, em desfavor de factores constantes e intrínsecos, o que se revela com clareza na seguinte afirmação de H. P. Lovecraft[8]:

«... devemos julgar uma história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo *nível emocional* que ela atinge no seu ponto mais insólito.»

Em geral, esta corrente centra o seu interesse mais no perfil do autor, no que supõe ser a génese da obra ou na discussão da índole e possibilidades de existência objectiva das manifestações insólitas nela encenadas, do que no texto em si. Daí que o seu carácter subjectivo e particularizante leve com frequência à discussão surpreendentemente calorosa e ingénua de questões sem a mínima importância ou de falsos problemas como o de tentar definir o fantástico pela reacção de medo[9] que o texto é ou não susceptível de provocar. Porém, o mais curioso e debatido desses pseudoproblemas talvez seja o de considerar ou não a crença no sobrenatural uma qualidade necessária ao autor de «boas» narrativas do género. Esta questão (completamente irrelevante do ponto de vista especificamente literário, mesmo que se admita o seu possível interesse para um estudo de qualquer outra índole) é, por exemplo, levantada e debatida por Montague Summers[10]:

«Deveria o próprio escritor de histórias de fantasmas acreditar neles?»

«Pode um autor "invocar espíritos do outro mundo" se estiver bem certo de que não há, de facto, quaisquer espíritos para obedecer ao seu conjuro?»

Estas perguntas são, acto contínuo, objecto de uma resposta categórica e definitiva:

«Creio que, nas histórias de fantasmas contadas por alguém que acredita em aparições e assombramentos e tem a certeza da sua existência, quando tais ocorrências surgem — desde que todos os outros elementos, isto é, o talento e a qualidade literária, sejam equivalentes — elas apresentam uma vitalidade e um bom gosto que faltam inevitavelmente e não podem ser atingidos na narrativa de um escritor que usa o sobrenatural como simples enfeite ocasional da sua ficção...»[11]

Tal perspectiva, considerando que o talento de um autor de narrativas fantásticas aumentaria na razão directa da intensidade das suas crenças supersticiosas, é já por si suficientemente irracional para dispensar quaisquer observações. Porém, Summers leva-a mais longe, aplicando de forma implícita o mesmo gabarito aos organizadores de antologias e aos críticos:

«Se eu próprio não estivesse convencido da realidade palpável das aparições, se eu próprio não tivesse visto um fantasma, dificilmente poderia ter coligido e elaborado a introdução a *The Supernatural Omnibus*.»[12]

Também H. P. Lovecraft, cuja teorização sobre o género é de facto inferior em interesse e qualidade às suas narrativas, aborda esta questão nos termos acima empregados por Summers, embora, curiosamente, a decida de forma oposta:

«... os que acreditam em forças ocultas são provavelmente menos eficazes do que os cépticos no delineamento do espectral e do fantástico porque para eles o mundo dos espíritos é uma realidade tão familiar que tendem a referi-lo com menos temor, distanciação e emotividade do que quem vê nele uma absoluta e assombrosa violação da ordem natural.»[13]

Porém, esta preocupação absurda em fazer depender a vigência de um género literário da superstição ou cepticismo do autor não só não foi completamente afastada como ainda hoje sobrevive em alguns textos críticos que a consideram, até, extensível ao leitor. Com efeito, em introdução a uma colectânea recente de contos fantásticos, Raymond Rogé regressa à convicção de que só o cepticismo do autor (e do leitor) garante a manutenção das virtualidades do género:

«... não se pode falar de literatura fantástica senão no caso em que nem o autor nem o leitor acreditam nessas narrativas.» [14]

Este debate bizantino e outros solecismos similares que é desnecessário referir tornam compreensível o marasmo em que a investigação concernente ao fantástico e géneros contíguos se manteve até à segunda metade do século XX. As referências atrás feitas visam sobretudo mostrar uma perspectiva que deve ser inteiramente evitada por qualquer tentativa séria de compreensão do género. Ao mesmo tempo, dão uma ideia bastante aproximada do lastro de problemas ilusórios que a crítica desta classe de textos literários tem arrastado consigo.

Isto não significa, porém, que, a par de propostas de evidente inconsequência, alguns dos críticos que se inscrevem nesta corrente não tenham trazido contributos apreciáveis para um melhor conhecimento do género. O próprio Montague Summers, por exemplo, foi um notável especialista em certas áreas do ocultismo, além de profundo conhecedor de narrativas fantásticas e de géneros próximos, bem como autor de uma obra ainda hoje básica sobre o romance gótico [15]. Também H. P. Lovecraft desenvolveu (sobretudo em *Supernatural Horror in Literature* [16], a sua única obra crítica de certo vulto) análises parcelares de grande argúcia sobre várias características do género a par de observações de teor manifestamente impressionista.

Já os trabalhos muito mais recentes de Roger Caillois e Louis Vax evidenciam a tentativa de superar as insuficiências desta orientação crítica, embora reflitam ainda vários aspectos dela [17]. Algumas das suas constantes (exaltação duma pretensa inefabilidade das características do género e defesa dum hiper-subjectivismo crítico) tornam-se visíveis neste texto de Louis Vax:

«O fantástico, em si, não admite descrição a partir de um modelo, como acontece com um cavalo... Quanto à sua essência... Ela não seria acessível senão a uma espécie de intuição intelectual ou mística que escaparia a qualquer controlo e poderia variar de um sujeito para outro.» [18]

Aos evidentes erros e carências da abordagem que tem vindo a ser referida soma-se a imprecisão em que geralmente envolve o conceito de fantástico (patente no excerto de M. R. James atrás citado), associando-o a espécies literárias tão variadas como o género maravilhoso, a «*science fantasy*», a «*heroic fantasy*», a própria *ficção científica* e as suas diversas modalidades, as *narrativas de horror* e *de terror* (em regra, integráveis no género estranho) ou, ainda, certas manifestações do *grotesco*.

A segunda atitude crítica perante o fantástico pressupõe, pelo contrário, uma análise objectiva do género e das formas como é realizado pelas narrativas que nele se inscrevem. Aliás as diferenças verificáveis entre estas duas correntes correspondem em grande medida à distância, por vezes imensa, que separa a crítica impressionista e parafraseante das mais recentes tendências da análise textual. Com uma vigência ainda curta (os primeiros trabalhos que já a seguem apareceram na década de 50), esta via de abordagem do fantástico tem sido sobretudo desenvolvida por críticos de expressão francesa, o que, de qualquer modo, reflecte mais o avanço da crítica literária em França do que propriamente a riqueza da sua literatura no que respeita a textos do género [19]. É nesta orientação teórica que se inserem os trabalhos de P. G. Castex, Max Milner e, sobretudo, os mais recentes de Jean Bellemin-Noël [20].

Também certas abordagens de índole psicanalítica vieram, nas últimas décadas, trazer contributos muito válidos ao estudo da ficção fantástica, embora revelando ocasionalmente várias das limitações inerentes a tal percurso crítico. Assim, por um lado, evidenciam um interesse predominante, quando não exclusivo, pela caracterização psíquica e pela análise das possíveis perturbações de teor psicopatológico manifestadas pelo autor através da enunciação. Por outro, torna-se notória a sua correspondente desatenção no que toca à problemática propriamente textual, tanto na perspectiva da obra singular como na da sua inserção na estrutura mais vasta do género cujos princípios leva à prática. Porém, é incontroverso que esta orientação tem originado alguns estudos de grande interesse, não só no que respeita à análise de figuras ou fenómenos de índole pretensamente sobrenatural encenados por diferentes narrativas, mas também no tocante à integração deles numa tipologia temática susceptível de abarcar todas as suas variantes possíveis (realizadas ou não) no fantástico e géneros contíguos.

Peter Penzoldt constitui o primeiro exemplo significativo deste tipo de crítica. Em *The Supernatural in Fiction* [21], apresenta um esboço de classificação de vários dos temas mais recorrentes em textos fantásticos, o qual, embora incompleto

e não sistematizado, é acompanhado de interpretação psicanalítica frequentemente esclarecedora. Para além disso, examina com certa profundidade as tendências psicológicas (por vezes, mais do que as próprias obras) de diversos autores ingleses e americanos. Também o estudo, atrás referido, de Maurice Lévy sobre H. P. Lovecraft segue, em certa medida, idêntica linha crítica, embora, como antes se referiu, revele ainda sobrevivências da abordagem impressionista do género.

Porém, é com *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov [22] que a crítica do género atinge de certo modo a maioridade. Obra que conjuga dois objectivos diversos mas convergentes (o de formular e resolver questões de teoria literária em geral, fazendo-o através de uma abordagem sistemática do fantástico em particular), o texto de Todorov dá uma óbvia prioridade ao primeiro sobre o segundo. Contudo (ou, talvez, por causa disso), trata-se do primeiro trabalho sobre o género que o estuda de uma forma global, integrando-o nas categorias mais gerais do discurso literário e atentando exclusivamente nos problemas da estrutura textual em si.

Nesta obra, Todorov também formula a sua definição do fantástico, baseando-a na hesitação [23] representada pelo leitor implícito entre aceitar ou recusar os fenómenos que o enunciado narrativo lhe propõe como sobrenaturais. Embora discutível, como se tentará demonstrar neste estudo, tal definição já possibilita o estabelecimento muito aproximativo das características básicas do género. Por outro lado, deve-se-lhe uma delimitação de apreciável rigor entre o fantástico e o resto da literatura, em particular no tocante ao estabelecimento das linhas que o demarcam dos géneros contíguos, o maravilhoso e o estranho. Por fim, para além de numerosas achegas positivas tanto no plano da teoria crítica em geral como no do fantástico, o trabalho de Todorov delineia ainda vários dos aspectos mais importantes para o estabelecimento de uma tipologia temática do género, a mais completa e sistemática das até agora esboçadas.

Outro subsídio importante para o conhecimento do fantástico deve-se a *Le récit fantastique* de Irène Bessière [24], obra que, além de argumentar contra certas posições teóricas adoptadas por Todorov, de esquematizar a génese e a fase inicial de desenvolvimento do género e de inventariar e discutir vários dos seus traços, avança novas propostas no sentido de lhe aprofundar a caracterização, designadamente encarando-o como uma forma mista de «caso» e «enigma», na sequência do sentido

atribuído a estes termos pela inventariação de «formas simples» da literatura enunciada por André Jolles [25].

Não ocultando o que, em medida apreciável, deve à investigação anteriormente desenvolvida sobre o fantástico, o presente estudo procurará constituir mais um contributo para o seu conhecimento global, tentando, simultaneamente, esclarecer diversos aspectos de pormenor no que respeita à realização de certos traços do género. Por isso, não se pretenderá aqui defini-lo da forma pretensamente sintética que qualquer dicionário, com maior ou menor imprecisão, emprega. De facto, além de ocasionar outras dificuldades, a definição estreita e categórica leva muitas vezes à limitação da própria perspectiva que a origina, quase nunca conseguindo a contrapartida de sintetizar num texto curto toda a riqueza e complexidade do objecto da sua reflexão.

Ao longo deste trabalho, tentar-se-á mostrar que o fantástico de forma alguma evidencia uma inefabilidade ou um hermetismo mais acentuados que os de qualquer outra modalidade da narrativa, pois se organiza a partir de elementos que são, de facto, comuns à quase totalidade dos textos literários [26]. Além disso, embora o género possua, como se verá adiante, um elemento que se pode considerar seu exclusivo, tal traço só tem existência a partir da presença de outros que se conjugam para o originar. Por isso se evitará referir o fantástico como apenas baseado na relevância desse elemento, razão pela qual, como foi afirmado atrás, também se recusou encarar a possibilidade de uma definição «condensada» e simplista. Com efeito, a caracterização de um género não se poderá limitar à descrição de um ou vários traços por ele revelados como se de elementos estáticos se tratasse, pois esses traços não só são susceptíveis de assumir formas de realização textual bastante variáveis (porque dependentes dos diversos enquadramentos em que se integram) mas ainda mantêm entre si uma complexa teia de relações que a mera enumeração de aspectos superficiais não consegue traduzir de forma satisfatória.

Desse modo, o género será aqui abordado como uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. Como se procurará mostrar, é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa.

Notas

[1] A delimitação do conceito de género literário e a consequente divisão da literatura em diferentes tipos ou classes de textos é uma tarefa delicada e difícil que não foi até agora levada a cabo em termos plenamente satisfatórios e concludentes. Embora não tenha aqui cabimento uma abordagem global da problemática dos géneros, da sua origem ou da sua sobrevivência na literatura e na teoria crítica actuais, torna-se conveniente formular de modo sucinto os termos em que este conceito será empregado. Assim, considera-se neste trabalho que um género literário constitui um tipo ou classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura. A este respeito, cabe ainda sublinhar que só raras vezes uma obra constitui a realização rigorosa de um determinado género e apenas desse. Com efeito, cada texto resulta antes do sincretismo de vários géneros, ainda que, quase sempre, os traços de um deles se tornem dominantes e surjam com maior clareza. Assim, cada obra caracteriza-se por um maior ou menor hibridismo no tocante aos géneros cujos caracteres e formas de organização utiliza na prática. Sobre teoria dos géneros, veja-se: A. J. Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979; Tzvetan Todorov, *L'origine des genres*, in Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978; Roger Fowler (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge & Kegan Paul, London, 1976; Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dicionário das ciências da linguagem* (coordenação de Eduardo Prado Coelho), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1973; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1971; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970; André Jolles, *Formes simples* (tradução do alemão por Antoine Marie Buguet), Seuil, Paris, 1972; Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (tradução do russo por Marguerite Derrida), Seuil, Paris, 1970.

[2] Cf. Jean Bellemin-Noël, *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972, p. 3: «Qualquer síntese do que se chama *«o fantástico»* é actualmente prematura por as investigações estarem ainda em curso.»

[3] O período aqui considerado abrange aproximadamente as duas últimas décadas do século XIX e a primeira do século XX. Apenas cerca de trinta anos, durante os quais se desenvolveu uma produção extremamente fecunda e de elevada qualidade literária de que os autores a seguir referidos dão uma ideia aproximada: Bram Stoker, H. Rider Haggard, Henry James, Arthur Machen, Algernon Blackwood, Vernon Lee, Rudyard Kipling, E. F. Benson, Robert Louis Stevenson, H. G. Wells, etc.

[4] M. R. James, *Introduction*, in V. H. Collins (ed.), *Ghosts and Marvels*, Oxford University Press, London, 1924, p. VI.

[5] É presumível que, com a expressão «conto» («short story»), M. R. James pretendesse referir, não o tipo específico de forma narrativa a que se dá esse nome, mas a própria narrativa em geral. Isto porque, se a ficção fantástica se enquadra melhor em narrativas curtas devido às suas características, existem várias obras do género com uma extensão textual e uma complexidade diegética e discursiva que já as levam a situar-se no plano do romance.

[6] Cf. Maurice Lévy, *Lovecraft*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972, p. 7.

[7] Cf. E. M. de Melo e Castro, *Introdução*, in E. M. de Melo e Castro (ed.), *Antologia do conto fantástico português*, Edições Afrodite, Lisboa, 1974, p. XIII.

[8] Cf. H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1973, p. 16 (sublinhado nosso).

[9] Veja-se o capítulo do presente trabalho intitulado «O narratário: papel e limitações», nomeadamente a nota 6.

[10] Montague Summers, *Introduction*, in Montague Summers (ed.), *The Supernatural Omnibus* (2 vols.), Penguin Books, Harmondsworth, 1976, vol. I, p. 7.

[11] *Op. cit.*, p. 8.

[12] *Op. cit.* p. 9.

[13] H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1973, p. 82.

[14] Raymond Rogé, *Qu'est-ce qu'un récit fantastique*, in Raymond Rogé (ed.), *Récits fantastiques*, Larousse, Paris, 1977, p. 7.

[15] *The Gothic Quest*, Fortune Press, London, 1938. Para além de ter organizado a colectânea *The Supernatural Omnibus* (v. nota 10, atrás), Montague Summers também escreveu sobre aspectos do ocultismo como, por exemplo, em *Witchcraft and Black Magic*, Arrow Books, London, 1974.

[16] H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1973. Lovecraft escreveu ainda alguns artigos directa ou indirectamente relacionados com o género, dos quais o mais interessante é *Notes on the Writing of Weird Fiction* (in H. P. Lovecraft, *Marginalia* (coligido por August Derleth e Donald Wandrei), Arkham House, Sauk City, Wis., 1944).

[17] Cf. Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965, p. 46: «... é necessário ao fantástico algo de involuntário, de sofrido, uma interrogação não menos inquieta do que inquietante, surgida de forma imprevista de não se sabe que trevas, que o seu próprio autor fosse obrigado a aceitar tal como lhe surge e à qual ele desejaria, por vezes perdidamente, poder dar resposta.»

[18] Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974, p. 120.

[19] Com efeito, a primazia neste particular cabe à literatura inglesa onde, para além de resultar de autores cuja produção é constituída, exclusiva ou majoritariamente, por obras do género, este tipo de narrativa aparece ainda com grande frequência como «violon d'Ingres» de escritores de primeiro plano dos séculos XIX e XX. Isto, naturalmente, sem esquecer que o fantástico nasceu, de facto, em França com *Le diable amoureux* de Jacques Cazott e (1772) e que o género tem tido um relevo constante e apreciável tanto na literatura francesa como na belga.

[20] As obras mais importantes destes críticos no que respeita ao fantástico são: de P. G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Paris, 1951; de Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire* (2 vols.), Corti, Paris, 1960. De Jean Bellemin-Noël, veja-se: *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques* (in *Littérature* n.º 2, Larousse, Paris, 1971)

e *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)* (in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972).

21 Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952. Esta obra resultou de uma tese de doutoramento apresentada pelo autor à Universidade de Genebra.

22 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.

23 Cf. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 29, 35-38 e 41-45. Veja-se ainda o capítulo «O narratário: papel e limitações» do presente estudo.

24 Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974.

25 Irène Bessière, *op. cit.*, pp. 20-24. Veja-se ainda André Jolles, *Formes simples* (tradução do alemão por Antoine Marie Buguet), Seuil, Paris, 1972.

26 Cf. Jean Bellemin-Noël, *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, in *Littérature*, n.º 8, Larousse, Paris, 1972, p. 4: «Designemos pelo adjectivo substantivado *fantasmagórico... o conjunto dos processos que caracterizam o género fantástico...*»; «... a técnica narrativa dita «*fantasmagórica*» não pressupõe necessariamente a existência de processos inéditos: 1) ela utiliza *somente* um certo número das possibilidades da narração normalmente exploradas, com exclusão de determinadas outras; 2) faz convergir num feixe original as que retém.» (nota 1).

2

A SUBVERSÃO DO REAL

Apesar das diferenças existentes entre quase todas as abordagens antes referidas e da diversidade das respectivas conclusões, verifica-se que elas concordam por completo num ponto, pelo menos: qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenómenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma acção e de um enquadramento espacial até então supostamente normais.

Assim, uma primeira característica do género vem à superfície: nele se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado, num ambiente quotidiano e familiar, por múltiplos temas[1] comuns à literatura em geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida. Essa verificação é, com efeito, posta em relevo pela totalidade dos críticos. Por exemplo, Roger Caillois:

> «... o fantástico é ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso.»[2]

Também Louis Vax a reflecte diversas vezes:

> «A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real.»
>
> «O fantástico, em sentido estrito, exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo dominado pela razão.»

«Não é um outro universo que se ergue face ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna *outro*.» [3]

Deve, contudo, acentuar-se que a utilização desta temática na narrativa, embora indispensável ao fantástico, não é de forma alguma factor exclusivo dele. Com efeito, o emprego de temas sobrenaturais excede largamente o seu âmbito, sendo comum a uma grande parte da literatura de todos os tempos e tornando-se essencial a pelo menos dois outros géneros: o maravilhoso e o estranho. Assim, tanto estes como o fantástico se incluem numa área mais vasta da expressão literária, por vezes denominada «literatura do sobrenatural» devido a nela se tornarem dominantes [4] os temas que traduzem uma *fenomenologia meta-empírica*.

Antes de prosseguir com a análise das modalidades desta temática usualmente encenadas no fantástico, torna-se conveniente um esclarecimento acerca do sentido aqui atribuído ao qualificativo *meta-empírico* [5]. Com ele se pretende significar que a fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenómenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objectiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. Sobre este último aspecto, recorde-se que muitas ocorrências entendidas durante milénios como sobrenaturais vieram, em etapas posteriores do desenvolvimento humano, a ser plenamente compreendidas e, por consequência, racionalizadas, integradas no plano da natureza conhecida. Por outro lado, um conjunto de fenómenos inteiramente explicáveis e naturais para determinada civilização pode ser objecto de leitura sobrenatural por outra sociedade contemporânea da primeira que se encontre num estádio cultural e tecnológico muito mais atrasado [6].

Apesar de o qualificativo «meta-empírico» ser aquele que com maior rigor ou, pelo menos, com maior aproximação, define o tipo de fenómenos atrás referido, por comodidade de expressão empregar-se-á aqui um conjunto de outros epítetos de uso bastante corrente que, desde já, se convenciona considerar seus equivalentes no tocante à qualificação de tal fenomenologia: «sobrenatural», «extranatural», «meta-natural», «alucinado» ou «insólito» [7]. Contudo, convém deixar claro que expressões como «sobrenatural» ou «extranatural» não garantem uma qualificação inteiramente satisfatória dos fenómenos em questão, sobretudo da sua relatividade e do modo variável como têm sido encarados em enquadramentos temporais e culturais diversos.

Que a fenomenologia meta-empírica é sempre o elemento temático dominante da narrativa fantástica evidencia-se também no facto de as várias tentativas de sistematização dos temas do género até hoje levadas a cabo não passarem afinal de descrições mais ou menos elaboradas dos vários tipos de ocorrência extranatural que as obras encenam. Tal é patente quer nas tipologias menos conseguidas de Penzoldt, Caillois ou Vax, entre outros, quer nas que mantêm um mais elevado grau de abstracção e generalização, como é o caso de Todorov.

A importância desta temática reflecte-se ainda no emprego da já referida expressão «literatura do sobrenatural» [8] para designar de forma genérica todas as obras que recorrem à fenomenologia insólita e lhe conferem uma função decisiva no desenrolar da acção. Por fim, tal importância revela-se também na globalidade da literatura pois, além de se tornar absolutamente necessário ao fantástico ou ao maravilhoso e muito frequente no estranho, o recurso à temática sobrenatural na ficção ultrapassa de longe as fronteiras destes géneros. De facto, muitas obras que nada têm a ver com eles incluem parcelas da acção ou personagens de índole meta-empírica, ainda que sem carácter dominante [9].

Embora traduza sempre a paragem, violação ou subversão das leis que condicionam a matéria e a consciência ou dos nexos de causalidade existentes entre fenómenos de qualquer tipo, a temática sobrenatural empregada indistintamente nas diversas modalidades do discurso literário compreende numerosas espécies de figuras e acontecimentos fictícios. Ora, entre a infinidade de variantes dessa fenomenologia imaginária, mui-

tas não se adequam minimamente às outras características do fantástico, pelo que se torna necessário distinguir entre as que convêm à construção do género e as que dele se excluem.

Uma primeira distinção surge claramente entre *sobrenatural negativo* (em termos gerais, relacionado com o conceito vulgar do Mal) e *sobrenatural positivo* (por sua vez, ligado ao que os códigos axiológicos comuns costumam denominar o Bem). Esta oposição maniqueísta (reflectindo, afinal, no plano dos valores o carácter antinómico do fantástico) tem de ser estabelecida para se compreender melhor o tipo de fenomenologia meta-empírica que convém ao género. Com efeito, este encena uma luta, quase sempre perdida pelas forças da natureza ou pelos seres humanos (em regra conotados com os valores positivos), contra as manifestações extranaturais, exclusiva ou predominantemente associadas ao Mal. Daí que estas últimas, além de constituírem enigmas intrigantes e insondáveis para quem as testemunha, se devam em geral revelar ameaçadoras e tremendamente maléficas com o desenrolar da acção [10]. Por isso, também, são atitudes obrigatórias da personagem humana confrontada com a fenomenologia meta-empírica a perplexidade angustiada quanto à sua índole, a inanição perante ela e, até, o temor daí resultante.

Assim, só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do género tem de encenar. Como refere Louis Vax:

> «O domínio do fantástico... congrega obras que provocam um arrepio particular porque utilizam *para fins estéticos* uma *experiência axiológica* — ou experiência dos valores — *negativa*.» [11]

Afirmações de teor semelhante são frequentes em vários outros autores e críticos. Maurice Lévy, por exemplo, acentua também o carácter negativo do sobrenatural evocado nas narrativas de H. P. Lovecraft:

> «O fantástico, para Lovecraft... é também, no plano moral, inversão dos valores, destruição de tudo o que, na sociedade, tem uma função integrante ou confere segurança. Neste desmoronamento universal, nada do que poderia permitir ao homem situar-se consegue ser poupado: nem mesmo o sagrado, que deve tornar-se sacrílego.» [12]

Já muito antes, de resto, Montague Summers subscrevia esta perspectiva:

> «Admito que, na ficção, o fantasma bom e afectuoso tem pouco ou nenhum cabimento.» [13]

Naturalmente, também nas narrativas do género são frequentes as alusões à índole maléfica da manifestação meta-empírica nelas encenada:

> «Não posso dizer que vi um rosto ou algo com aspecto humano. Uma coisa viva, dois olhos como chamas brilharam em direcção a mim no meio de algo tão informe como o meu pavor, símbolo e presença de todo o mal e da mais horrenda corrupção.» [14]

Assim, quando a fenomenologia insólita representada na narrativa inclui figuras monstruosas, estas são invariavelmente definidas por uma extrema malignidade, como se verifica, por exemplo, com diversas referências ao conde Dracula, personagem central da obra homónima de Bram Stoker:

> «De qualquer modo, as suas palavras e o seu aspecto não pareciam concordar entre si, ou então era a forma do rosto que fazia o seu sorriso parecer maligno e sombrio.»
>
> «Subitamente, com um único salto, ele surgiu na sala... Havia algo tão animalesco nesse movimento, algo tão inumano, que, em certa medida, nos refez da surpresa da sua chegada... Quando o Conde nos viu, um esgar terrível do seu rosto deixou entrever os caninos longos e aguçados, mas o sorriso maléfico transformou-se rapidamente num olhar glacial...»
>
> «Seria impossível descrever a expressão de ódio e malevolência frustrada — de raiva e fúria infernal — que surgiu no rosto do Conde.» [15]

Esta índole maléfica da ocorrência meta-empírica pode também alastrar ao espaço, adquirindo por vezes dimensões gigantescas, como no seguinte texto de H. P. Lovecraft:

«Neste lugar tinha existido outrora um mal mais antigo do que a humanidade e mais vasto do que o universo conhecido.» [16]

Pelo seu carácter predominantemente negativo, bem como pela sua influência determinante no desfecho da acção, o sobrenatural encenado no fantástico e no estranho contribui para estabelecer uma linha divisória entre o maravilhoso e estes dois géneros. Neles, para além de negativa, a manifestação insólita é ainda frequentemente irreversível e de consequências inelutáveis, conduzindo a um desenlace nefasto às forças positivas integradas na natureza conhecida. Já no maravilhoso, o sobrenatural pode ser indiferentemente positivo ou negativo, o mesmo sucedendo com os efeitos que porventura provoca (a vara de condão da fada, por exemplo, tanto pode transformar o príncipe em monstro como este em príncipe).

O sobrenatural positivo, por seu turno, já se revela desfavorável à construção do fantástico por ser tradicionalmente considerado não como transgressor da ordem natural das coisas mas, até, como elemento coadjuvante, não raro decisivo, no ordenamento e no equilíbrio do real (o milagre que cura o doente; a boa fada que ajuda a órfã; o génio benfazejo que repõe a justiça, etc.). Esta função, amiúde atribuída ao sobrenatural positivo, de restabelecer na sua totalidade as leis da natureza é evidente, por exemplo, na fase final de *Dracula* de Bram Stoker, quando algumas personagens perseguem e acabam por aniquilar o sobrenatural negativo materializado no monstro. Uma delas, Van Helsing, chega a comparar essa perseguição a uma cruzada:

«Assim, nós somos ministros de Deus por Sua própria vontade: para que o mundo e os homens pelos quais o Seu Filho deu a vida não sejam entregues a monstros cuja própria existência constituiria um insulto para Ele. Deus já nos permitiu redimir uma alma e nós iniciamos a jornada como os antigos cavaleiros da Cruz para redimir mais. Como eles, viajaremos na direcção do sol nascente; e, como eles, se cairmos, cairemos por uma boa causa.» [17]

Como este excerto mostra, o facto de a fenomenologia meta-empírica de índole negativa ter uma função dominante na temática desenvolvida na narrativa fantástica não significa

necessariamente que dela se exclua por completo o sobrenatural positivo. Porém, quando surge, este deverá ter uma intervenção tão breve e discreta quanto possível. Assim, embora a sua existência se torne por vezes manifesta na narrativa, nunca é directamente representado, quer se trate do Bem em abstracto, de uma figura divina ou de qualquer força indeterminada. A sua intervenção na história, com efeito, apenas se torna perceptível através da influência que exerce no desenrolar da acção ou de quaisquer elementos simbólicos que porventura o representem.

Outra distinção útil é a que se poderá estabelecer entre o sobrenatural de índole especificamente religiosa e a restante fenomenologia meta-empírica que, muito embora mantendo afinidades mais ou menos estreitas com certos aspectos das diferentes religiões, se pode considerar exterior ou, até, hostil a elas. O sobrenatural religioso corresponderá ao conjunto de fenómenos (positivos ou negativos, mas estranhos às leis naturais) propostos pelas religiões conhecidas como fazendo parte do real.

Na sequência do que já se referiu atrás, torna-se óbvio que o sobrenatural religioso positivo não pode assumir uma posição dominante no conjunto da temática de qualquer narrativa fantástica pois a fenomenologia meta-empírica propícia ao género deverá ser completamente alheia à experiência física ou psíquica do destinatário da enunciação, o que inclui a sua hipotética experiência religiosa. Deste modo, ainda de acordo com Louis Vax:

«Deus, a Virgem, os santos e os anjos, assim como os génios bons e as fadas benfazejas, não são seres fantásticos.» [18]

«O diabo é fantástico, mas a Virgem não o é...» [19]

Afinal, chega-se aqui uma vez mais à verificação de que o uso exclusivo ou predominante de elementos positivos (de índole religiosa ou não) na temática sobrenatural desfaz o periclitante equilíbrio do fantástico na narrativa, originando uma leitura que a remeterá, quando muito, para o género maravilhoso. Contudo, já não se torna nocivo o emprego de elementos do sobrenatural religioso positivo se a sua intervenção no desenrolar da história for superficial e episódica. Quando tal acontece, a sua função reduz-se quase sempre a antagonizar os elementos negativos da fenomenologia meta-empírica, dimi-

nuindo-lhes o impacto ou anulando-os. Tal efeito é frequentemente traduzido na acção pela influência nefasta que os objectos de culto e os gestos rituais exercem sobre figuras ou fenómenos maléficos [20].

Constantemente verificável nas narrativas do género que incluem elementos religiosos positivos, esta antinomia Bem/Mal ocorre também com muita frequência no conto fantástico português, como observa E. M. de Melo e Castro:

> «Assinale-se o carácter moralista destes antagonismos, em que ao primeiro termo está ligado o Mal ou condenação, e ao segundo o Bem ou salvação ou deslumbramento. A influência católica em tais antagonismos é evidente.» [21]

Em *A dama pé-de-cabra* de Alexandre Herculano, por exemplo, abundam as referências à luta entre elementos religiosos de índole positiva e negativa:

> «Pois sabe que para eu ser tua é preciso esqueceres-te de uma cousa que a boa rica-dona te ensinava em pequenino e que, estando para morrer, ainda te recordava.»
>
> «De quê, de quê, donzella? — acudiu o cavalleiro com os olhos chamejantes. — De nunca dar tréguas à mourisca, nem perdoar aos cães de Mafamede? Sou bom christão. Guai de ti e de mim, se és dessa raça damnada!»
>
> «Não é isso, dom cavalleiro — interrompeu a donzella a rir. — O de que eu quero que te esqueças é o signal da cruz: o que eu quero que me promettas é que nunca mais has-de persignar-te.»
>
> «A la fé que nunca tal vi! Virgem bemdicta. Aqui anda cousa de Belzebuth.» — E dizendo e fazendo, BENZIA-SE E PERSIGNAVA-SE.
>
> «Ui!» — gritou sua mulher, como se a houveram queimado.» [22]

Também o herói de *O defunto* de Eça de Queirós utiliza a prova do sinal da cruz para se assegurar de que o enforcado com quem fala não é um entre demoníaco:

> «Então D. Rui pensou de repente que bem podia ser aquela uma traça formidável do Demónio. E, cravando os olhos muito brilhantes na face morta que para ele se erguia, ansiosa, à espera do seu consentimento — fez um lento e largo Sinal-da-Cruz.
>
> O enforcado vergou os joelhos com assustada reverência: — Senhor, para que me experimentais com esse sinal?» [23]

A propósito deste conto, porém, deve apontar-se que o carácter inócuo e positivo do morto regressado à vida dificulta em medida considerável a construção do fantástico, embora a ausência de traços maléficos na figura meta-empírica seja parcialmente compensada pela índole macabra dela própria e do espaço em redor do patíbulo onde parte da acção decorre.

Assim, o predomínio do sobrenatural religioso só pode ser favorável ao fantástico quando evidencia um teor acentuadamente negativo. Este princípio é verificável, de resto, tanto quando a narrativa recorre às mitologias antigas, como quando encena as das religiões praticadas na actualidade. Daí não ser eficaz, por exemplo, instaurar numa narrativa do género a figura de Zeus na sua condição «normal» de benevolente pai dos deuses, embora já se torne admissível a sua inclusão se ele surgir como entidade sinistra e ameaçadora. De facto, não é raro o recurso a figuras da mitologia clássica quando revestem um carácter maléfico (como as Gorgonas, por exemplo) ou ambivalente (como Pã) [24]. Contudo, mesmo uma divindade usualmente considerada positiva pode assumir um papel nefasto às personagens naturais, adaptando-se assim às exigências do género. Tal procedimento pode ser exemplificado por *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée: a deusa do amor é aqui integrada na temática fantástica como demónio feminino monstruosamente possessivo, sob a forma de uma estátua que mata o seu simbólico e involuntário amante [25].

Nesta obra, como, aliás, noutras anteriormente referidas, se aflora o que, de facto, constitui a situação central encenada em qualquer narrativa fantástica. Com efeito, não apenas a estátua de Vénus do exemplo anterior mas todas as manifestações meta-empíricas negativas têm como objectivo fundamental a apropriação, a posse plena de uma vítima humana, ainda que tal objectivo nem sempre seja alcançado. Nos textos, essa apropriação pode revestir as mais diversas formas, variando desde a mera posse física (erótica ou canibalesca, por exemplo) ao domínio psíquico e à possessão demoníaca, envolvendo

acentuadas alterações da personalidade da vítima e conduzindo eventualmente à sua completa aniquilação. Assim, pode considerar-se que a *possessão* constitui o elemento fundamental da temática fantástica [26].

Por outro lado, embora evitando cair no exclusivismo de Louis Vax («... o conto fantástico limita-se a utilizar para fins estéticos o fundo doutrinal do ocultismo» [27]), não se pode deixar de verificar que, em grande número de casos, os elementos temáticos empregados pelo fantástico se integram no conjunto de práticas, manifestações e figuras humanas ou monstruosas relacionadas com o ocultismo. Contudo, a fenomenologia meta-empírica expressa pela temática fantástica decorre ainda de certas áreas limítrofes entre o sobrenatural propriamente dito e os fenómenos conhecidos da matéria e da consciência. Essa terra-de-ninguém corresponde à parapsicologia [28], nomeadamente à sua zona mais empregada no fantástico e no estranho, a chamada percepção extra-sensorial (ESP). Vários temas delas decorrentes têm aparecido em narrativas do género durante as últimas décadas, embora a sua utilização seja mais frequente em histórias incluíveis no estranho [29] pois para essas ocorrências é amiúde apontada uma explicação racional que, anulando-lhes o carácter meta-empírico, impossibilita a construção do fantástico.

Finalmente, sublinhe-se que, ao contrário do que se verifica no maravilhoso, a manifestação sobrenatural encenada pelo fantástico não pode ser arbitrária, devendo manter uma certa coerência ao longo de toda a narrativa e conformar-se aos princípios gerais impostos pela própria construção do género. Com efeito, por representar sempre uma pretensa fuga às regras fundamentais da natureza conhecida e pelo carácter aparentemente alucinado e caótico de muitos dos fenómenos que encena, o texto fantástico tem de se cingir a um grande número de imposições restritivas que fazem dele uma das construções mais condicionadas e menos espontâneas da literatura.

Ao longo do presente capítulo foram sendo referidas algumas dessas imposições no tocante à temática sobrenatural sempre dominante no fantástico. Porém, uma análise que se limite a fazer isso pouco contribui para o conhecimento do género, visto manter-se num plano que, já se acentuou, excede largamente o seu âmbito, constituindo, no mínimo, património também comum ao maravilhoso e ao estranho. Daí a necessidade de distinguir nestes três géneros unidos pela temática

meta-empírica aquilo que delimita cada um em relação aos restantes e, simultaneamente, estabelece a especificidade do fantástico.

Notas

[1] Embora não seja objectivo do presente estudo a análise profunda de vários dos conceitos nele empregados, convém expor de forma sumária o sentido em que aqui se aplica a palavra *tema*. Este termo designará qualquer conceito de elevado grau de abstracção e generalidade, expresso através de situações ou imagens e empregado como elemento de significação dominante (ou, pelo menos, de grande relevo) ao longo de uma ou várias obras, geralmente combinado com elementos de idêntico teor. Um tema realiza-se a partir da articulação e organização de diversos motivos. Por *motivo*, entende-se aqui uma unidade de significação constituída por um conceito de índole concreta e particularizante (quase sempre expresso através de situações ou imagens diversas), que se torna recorrente ao longo de uma obra e que, articulando-se com unidades similares, é susceptível de contribuir para a formação de um tema. Assim, por exemplo, o tema do «olhar» poderá ter realização objectiva numa obra a partir da combinação, dentro de determinados parâmetros, de diversos motivos (olhos, óculos, cores, espelhos 'vidro, água, superfícies polidas', imagens distorcidas, etc.). Sobre o conceito de tema, veja-se: A. J. Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979, pp. 393-394; Roger Fowler (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge & Kegan Paul, London, 1976, pp. 195-196; Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dicionário das ciências da linguagem* (Coordenação de Eduardo Prado Coelho), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1973, pp. 268-269; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, pp. 97-106; Serge Dubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1972, pp. 119-121; Jean-Paul Weber, *Genèse de l'oeuvre poétique*, Gallimard, Paris, 1960, p. 13; Wolfgang Kayser, *Análise e interpretação da obra literária* (tradução de Paulo Quintela), 2 volumes, Arménio Amado, Coimbra, 1958, vol. I, pp. 75-112. Sobre «motivo», veja-se: Roger Fowler (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge & Kegan Paul, London, 1976, pp. 77 e 195; Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dicionário das ciências da linguagem* (coordenação de Eduardo Prado Coelho), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1973, p. 268; Jean-Paul Weber, *Genèse de l'oeuvre poétique*, Gallimard, Paris, 1960, p. 17; Wolfgang Kayser, *Análise e interpretação da obra literária* (tradução de Paulo Quintela), 2 volumes, Arménio Amado, Coimbra, 1958, vol. I, pp. 80-100.

[2] Roger Caillois, *Au Coeur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965, p. 161.

[3] Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974, pp. 6, 10-11 e 17, respectivamente.

[4] Este termo é aqui usado em sentido idêntico ao que o formalista russo Boris Tomachevski lhe confere a respeito da caracterização

do conceito de género literário, em *Thématique*, in Tzvetan Todorov (ed. trad.), *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965, p. 303: «... processos dominantes, isto é, que todos os outros processos necessários à criação do conjunto artístico lhes estão subordinados». É, porém, difícil defini-lo com precisão, pois não implica necessariamente um predomínio quantitativo da realidade por ele qualificada, supondo antes um predomínio funcional e qualitativo dela sobre os restantes elementos da estrutura narrativa em que se insere.

5 Esta expressão já foi usada por alguns críticos: cf. Darko Suvin, *La science-fiction et la jungle des genres, un voyage extraordinaire* (tradução de Jacques Favier), in *Littérature* n.º 10, Larousse, Paris, 1973, pp. 104-105; Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, *passim*. De resto, o termo está cunhado há muito tempo, pelo menos na sua versão inglesa (*metempirical*), tendo sido criado em 1873 pelo pensador positivista britânico George Henry Lewes (1817-78) e usado por ele em *The Problems of Life and Mind*, 5 vols. (1874-79). André Lalande define a expressão francesa correspondente (*métempirique*) do seguinte modo: «Que não pode ser objecto de experiência, devido a qualquer razão, e que, por consequinte, não se circunscreve à ciência positiva...» (André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F., Paris, 1972, p. 622).

6 Um exemplo curioso deste último caso é constituído pelo desenvolvimento dos chamados «cultos da carga» (*cargo cults*) durante a década de 40 entre populações de primitivos actuais da Nova Guiné. Tais cultos tinham em grande medida um carácter propiciatória, pretendendo-se através deles obter das divindades a «carga» que os habitantes de certas zonas viam por vezes chegar «do céu» em aviões, sobretudo durante a Segunda Guerra mundial. Constituída pelos objectos mais diversos e fascinantes, desde comida enlatada a máquinas e rádios, essa carga era altamente desejada e considerada como tendo origem divina. Sobre este assunto, veja-se: Glynn Cochrane, *Big Men and Cargo Cults*, Oxford University Press, London, 1970, *passim*; Louis Pawels e Jacques Bergier, *O despertador dos mágicos*, Livraria Bertrand, Lisboa, s.d., pp. 222-223.

7 Por vezes a exemplo de Jean Bellemin-Noël (cf. *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972, p. 5), também se usará aqui o substantivo «monstro» como sinónimo de «fenomenologia meta-empírica», particularmente quando ela é representada por uma personagem, antropomórfica ou não.

8 Como exemplo, recorde-se os títulos de duas obras teóricas já aqui citadas (*Supernatural Horror in Literature* e *The Supernatural in Fiction*). A referência ao sobrenatural é também notória nos títulos de numerosas antologias de textos que se integram no fantástico ou nos géneros a ele contíguos.

9 Nessas obras, a manifestação sobrenatural tem um carácter episódico, não sendo determinante em relação à globalidade da sua temática nem influenciando decisivamente a acção. Por isso, não é, em geral, retomada nem se combina com os restantes traços necessários à construção do género a que porventura pertençam. Tem, portanto, uma função secundária na intriga, contribuindo, por exemplo, para auxiliar ou antagonizar o protagonista ou para veicular certas informações, o que, de resto, poderia também ser feito por qualquer

personagem «normal». De facto, nunca o leitor da *Odisseia*, de *Os Lusíadas* ou de *Hamlet* terminará a apreciação da obra indeciso entre aceitar ou não a índole extranatural de Polifemo, do Adamastor ou do fantasma do defundo rei da Dinamarca. A este respeito, veja-se também o seguinte texto de Freud: «As almas do Inferno de Dante ou as aparições de *Hamlet*, *Macbeth* ou *Júlio César* de Shakespeare podem ser assustadoras e lúgubres, mas, no fundo, estão despojadas de inquietante estranheza, tal como, por exemplo, o universo sereno dos deuses de Homero.» (*L'inquiétante étrangeté* (tradução de *Das Unheimliche* por Marie Bonaparte e Mme E. Marty), in Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933, p. 207).

10 H. P. Lovecraft (em *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1973, p. 15) caracteriza do seguinte modo as manifestações sobrenaturais encenadas pelo género: «... uma suspensão ou anulação, maligna e singular, das sólidas leis da Natureza que são a nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e os demónios do espaço insondável.»

11 Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974, p. 122 (sublinhado do autor).

12 Maurice Lévy, *Lovecraft*, Union Générale d'Editions, Paris, 1972, p. 142.

13 Montague Summers, *Introduction*, in Montague Summers (ed.), *The Supernatural Omnibus* (2 vols.), Penguin Books, Harmondsworth, 1976, p. 9 de qualquer dos volumes.

14 Arthur Machen, *The Novel of the White Powder*, in Arthur Machen, *Tales of Horror and the Supernatural* (2 vols.), Pinnacle Books, New York, 1973, vol. II, p. 63.

15 Bram Stoker, *Dracula*, Pocket Books, New York, 1947, pp. 25, 329 e 330, respectivamente.

16 H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark*, in H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and other tales of terror*, Panther Books, London, 1963, p. 210.

17 Bram Stoker, *Dracula*, Pocket Books, New York, 1947, p. 345.

18 Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974, p. 11.

19 Louis Vax, *op. cit.*, p. 122.

20 Recorde-se o efeito desses elementos litúrgicos (sinal da cruz, Bíblia, crucifixo, hóstia, etc.) sobre as personagens portadoras da abominação, quer sejam ainda humanas ou já monstruosas. Tal efeito pode ser exemplificado por estes excertos de *Dracula* de Bram Stoker (Pocket Books, New York, 1947): «Ela ia lançar-se na direcção do grupo quando Van Helsing deu um salto para a frente e ergueu o seu pequeno crucifixo de ouro. Ela recuou, evitando-o, e, com a cara subitamente desfigurada pela raiva, esquivou-se-lhe como se fosse entrar no túmulo.» (p. 226); «Na tua testa eu toco com esta parcela da Hóstia Sagrada, em nome do Pai, do Filho e...» Houve um terrível grito que quase nos gelou o sangue. Ao ser colocada na testa de Mina, a Hóstia tinha-a queimado, entrando na carne como se fosse um pedaço de metal em brasa.» (p. 319).

21 E. M. de Melo e Castro, *Introdução*, in E. M. de Melo e Castro, *Antologia do conto fantástico português*, Edições Afrodite, Lisboa, 1974, p. XXIV.

[22] Alexandre Herculano, *Lendas e Narrativas*, Livraria Bertrand, Lisboa, s. d., tomo II, pp. 9-10 e 13-14, respectivamente (maiúsculas do autor). Ver também pp. 14, 18, 19, 23, 27, 31, 36, 37, 46, 49, 50, 51, 52, 53. Embora, no conto, o sobrenatural religioso negativo predomine sobre o positivo, este é representado frequentes vezes.

[23] Eça de Queirós, *Contos*, Lello & Irmão, Porto, s. d., pp. 211-212.

[24] Cf. Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974, p. 11: «Quanto aos deuses da Fábula, Pã, por exemplo, estes podem tornar-se fantásticos quando encarnam instintos selvagens.» O emprego de figuras da mitologia clássica ou de temática com ela relacionada verifica-se em muitas narrativas do género, como: *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée (Larousse, Paris, 1969); *The Great God Pan* de Arthur Machen (in Arthur Machen, *Tales of Horror and the Supernatural*, Pinnacle Books, New York, 1976, vol. I); *The Touch of Pan* de Algernon Blackwood (in Algernon Blackwood, *The Dance of Death*, Pan Books, London, 1963); *The Story of a Panic* de E. M. Forster (in E. M. Forster, *Collected Short Stories*, Penguin Books, Harmondsworth, 1965).

[25] Cf. Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille*, Larousse, Paris, 1969. O carácter maléfico da estátua é sugerido de várias formas, como se verifica pelos seguintes excertos: «É um ídolo... Ela fixa-nos com os seus olhos brancos... Dir-se-ia que nos desfigura com o olhar.» (p. 21); «Ela tem um ar maléfico... e é-o também.» (p. 22); «... observei com surpresa a intenção evidenciada pelo artista de reproduzir a malícia chegando até à malignidade.» (p. 32). Noutra fase da história, a estátua tomba sobre a perna de um dos trabalhadores que a erguem, fracturando-a (p. 22). Além disso, a própria inscrição *cave amantem* contribui para reforçar essa índole negativa, o que acontece também com outras palavras gravadas no braço da estátua (pp. 34-35).

[26] São bastante escassas as obras em que, mesmo parcialmente, se aborda a temática da narrativa fantástica: Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952; Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974; Roger Caillois, *Images, Images...*, Corti, Paris, 1966; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970; Jean Bellemin-Noël, *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, in *Littérature* n.º 2, Larousse, Paris, 1971; Evelyne Caron, *Structures et organisation de quelques thèmes dans les oeuvres d'Arthur Machen*, in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972; Maurice Lévy, *Lovecraft*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972.

[27] Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974, p. 19.

[28] Cf. *Parapsicologia, novos aspectos de velhos enigmas*, antologia compilada e traduzida por M. S. Pomba Guerra, Portugália, Lisboa, 1971.

[29] Contudo, muitas narrativas fantásticas encenam este tipo de fenómenos. Exemplo disso é *August Heat* (in W. F. Harvey, *The Beast with Five Fingers and Other Tales*, J. M. Dent & Sons, London, 1962), onde duas personagens experimentam a precognição do assassinato de uma pela outra. Também em *Lord Mountdrago* de W. Somerset Maugham (in Whit e Hallie Burnett (eds.), *19 Tales of Terror*, Bantam Books, New York, 1957) é narrado um caso de premonição onírica. Um outro exemplo é o conto de Agatha Christie

The Gipsy (in Christine Bernard (ed.), *The Fontana Book of Great Horror Stories*, Fontana Books, Glasgow, 1977). Relatando ocorrências que se situam entre o sobrenatural e as manifestações de percepção extra-sensorial (sobretudo clarividência e precognição) sem as anular por qualquer tentativa de análise ou explicação racional, a obra mantém até ao fim o seu teor fantástico. O mesmo se pode dizer de *The Fermin Child* de Richard Blum, um caso de telepatia e clarividência por parte de uma criança (in Robert Aickman (ed.), *The Fifth Fontana Book of Great Ghost Stories*, Fontana Books, Glasgow, 1969).

3

A PERMANÊNCIA DA AMBIGUIDADE

Já que o emprego de temática meta-empírica com uma função central na intriga [1] constitui o elemento comum ao fantástico, ao maravilhoso e ao estranho [2] que paralelamente os demarca do resto da literatura, o factor susceptível de os diferenciar entre si deverá surgir neste traço ou situar-se em relação directa com ele.

De facto, como foi referido atrás, a utilização predominante de certos aspectos desta temática em desfavor de outros permite esboçar uma primeira distinção entre o maravilhoso e o fantástico. Tal se verifica, por exemplo, no facto de o primeiro encenar indiferentemente qualquer tipo de manifestação sobrenatural enquanto o segundo privilegia sempre a versão negativa deste. Porém, tal factor apenas se revela operativo quando se trata da discriminação entre estes dois géneros, já não tornando possível delimitar o fantástico do estranho.

Assim, a busca de um critério capaz de conduzir ao estabelecimento de fronteiras precisas entre os três géneros aqui cotejados não poderá deparar com grandes perspectivas de êxito enquanto se mantiver no terreno estreito das próprias manifestações extra-naturais que, aliás, todos eles encenam. Tal procura, porém, apenas precisará de se afastar ligeiramente dessa área, pois o factor básico de distinção entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho resulta, afinal, dos diferentes modos como a narrativa de cada género encara a hipótese da coexistência dessas manifestações com a natureza conhecida.

O maravilhoso é o género cujas narrativas mais clara e directamente definem essa atitude ao longo de todo o discurso. Nelas é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenómenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole meta-empírica. De facto, o maravilhoso conta histórias frequentemente eivadas de figuras e ocorrências em franca contradição com as

leis da natureza, mas nunca discute a probabilidade da sua existência objectiva nem pretende sequer suscitar interpretações que o façam.

Daí poder dizer-se que é neutro ou, pelo menos, omisso quanto à modalidade de leitura a que presumivelmente pretenderia conduzir o destinatário do enunciado, não incluindo no discurso indícios precisos sobre ela nem procurando propor a aceitação literal da matéria narrada ou atribuir-lhe qualquer tipo de significado. No maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se, deste modo, como que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenómenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre a sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propõe, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico.

Por seu turno, as ocorrências extranaturais que têm lugar no estranho são sempre explicadas racionalmente no termo da narrativa, quando não se desfazem muito antes, descrevendo por vezes um percurso bastante efémero e secundário na globalidade da intriga. Com efeito, o texto deste género faz usualmente surgir a hipótese de que determinados acontecimentos ou personagens por ele encenados têm origem e carácter alheios às leis naturais. Tal conjectura, porém, apenas permanece durante uma parte da acção. A dado passo ela é completamente destruída, vindo a esclarecer-se de forma lógica todos os aspectos que poderiam levantar dúvidas quanto à completa integração dessa fenomenologia no mundo familiar do quotidiano. Assim, embora o debate sobre a possibilidade ou impossibilidade das manifestações sobrenaturais esteja pelo menos implícito numa parte do discurso, tal debate vem sempre a saldar-se por uma negação terminante de quaisquer fenómenos exteriores à natureza conhecida. Ao contrário do que sucede com o maravilhoso, aqui já se pretende, ainda que por momentos, levar o destinatário da narrativa a admitir a objectividade de tais fenómenos, embora essa atitude seja apenas passageira e a razão se reinstale a breve trecho.

Finalmente, só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em cons-

tante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o género tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, em princípio, impossível. A ambiguidade resultante desta presença simultânea de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao género mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar.

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicite se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em consequência, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela. De contrário, não poderão ter lugar as restantes fases de consolidação do género nem será assegurada a manutenção do delicado equilíbrio que pressupõe.

Esse debate sem solução terá de ser constantemente suscitado ao longo da narrativa, pelo que todas as suas estruturas deverão ser organizadas e articuladas de forma a servi-lo. É dele que resulta, antes de mais, o carácter intensamente antinómico [3] que a arquitectura do género deixa evidenciar a cada passo. Com efeito, para além da oposição básica entre o mundo empírico e o mundo meta-empírico, qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios da mais diversa índole, como: «real»/imaginário; racional/irracional; verosímil/inverosímil; transparência/ocultação; espontaneidade/sujeição à regra; valores positivos/valores negativos, etc. Os termos destas e de outras antinomias recorrentes no género são longamente debatidos, avaliando-se em regra as probabilidades a favor ou contra cada um. Porém, longe de se decidir por um deles, a narrativa fantástica deixa permanecer a dúvida, nunca definindo uma escolha e tentando comunicar ao destinatário do enunciado idêntica irresolução perante tudo o que lhe é proposto.

O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante desse debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade

simultânea da sua subversão. Por isso, todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza entre os dados objectivos e familiares que a experiência se habitou a apreender e a ocorrência, também apresentada como inegável, de fenómenos ou entidades completamente alheios à natureza conhecida.

Do que já se referiu sobre a índole da ambiguidade fantástica resulta óbvio que ela não constitui uma categoria pré-existente a que a narrativa recorre, mas algo que apenas surge a partir da própria construção do género, resultando da acção combinada de diversos processos discursivos e não tendo, portanto, vida autónoma fora desse contexto. Com efeito, se o fantástico não pressupusesse a encenação simultânea de duas fenomenologias de carácter antinómico, reflectindo mundos reciprocamente exclusivos, a ambiguidade não viria sequer a surgir, devido à ausência de um dos termos em cuja oposição se fundamenta. Daí que, em boa verdade, o traço distintivo do género não seja mais do que o resultado de uma combinatória específica de certos elementos também usados, embora com formas e tipos de organização diferentes, noutras áreas da literatura.

Assim, para além das funções particulares que porventura desempenhem no contexto de cada narrativa, todos esses elementos são nela organizados de modo a propiciarem a construção do género, desenvolvendo, portanto, uma influência mais ou menos acentuada na reiteração e ampliação do debate que a natureza ambígua daquele suscita.

Para tal, torna-se indispensável, em primeiro lugar, o emprego de diversos processos destinados a conferir plausibilidade à intriga em geral e, muito particularmente, à manifestação meta-empírica nela encenada. Também o destinatário imediato da enunciação, o narratário [4], tem aqui uma função relevante, não só por constituir um importante factor de orientação para o leitor real, mas ainda por estar sempre presente no discurso. Muitas vezes, contudo, essa presença apenas se verifica de forma implícita, chegando a ser tal o seu apagamento que o papel a ele atribuído na transmissão da ambiguidade ao destinatário extratextual do enunciado passa amiúde despercebido. Por isso, muitas das linhas fundamentais da função do narratário são, como adiante se focará, frequentemente cumpridas pelo narrador [5] com igual ou maior eficácia.

Por seu turno, as personagens são muitas vezes os elementos mais adequados a acentuar a ambiguidade e, sobretudo, a suscitar uma leitura que a reflita, particularmente pela forma como reagem perante tudo o que a acção lhes destina e pelo esquema de relações (característico do género, como se verá adiante) em que são integradas. O seguinte exemplo, retirado de um conto de Arthur Machen, mostra como as reflexões de uma personagem podem ser empregadas para expressar a perplexidade perante o sobrenatural:

> «É demasiado incrível, demasiado monstruoso; tais coisas não podem existir neste mundo tranquilo, onde homens e mulheres vivem e morrem, lutam e vencem, ou talvez falhem e caiam de pesar e angústia, e sofram estranhos destinos ao longo dos anos; mas não isto, Phillips, não coisas que se assemelhem a isto. Tem de haver alguma explicação, alguma forma de fugir ao terror. Então, homem, se um tal caso fosse possível, a nossa Terra seria um pesadelo.» [6]

Outro excerto (ainda de uma narrativa do mesmo autor) mostra a utilização do diálogo entre personagens para tentar conferir maior relevo à hipótese meta-empírica, cuja probabilidade se pretende sugerir ao receptor real do enunciado:

> «... eu queria saber se você pensa seriamente que há algum fundamento factual quanto a essas fantasias. Não será isso apenas uma manifestação de poesia, um sonho curioso que o homem se permitiu?»
>
> «Apenas posso dizer que é sem dúvida melhor para a imensa maioria das pessoas rejeitar tudo isso como se fosse um sonho. Mas se você quer saber a minha verdadeira opinião — ela é diametralmente oposta. Não, eu nem sequer devia dizer opinião, mas, antes, conhecimento.» [7]

Ocasionalmente, certas obras tornam ainda mais transparentes os artifícios que usam, mostrando com clareza através das personagens o tipo de leitura obediente que pretendem suscitar. Neste exemplo (retirado de *Dracula* de Bram Stoker), utiliza-se um diálogo em que, recorrendo ao argumento da autoridade, uma personagem provoca no interlocutor o estado de adormecimento da razão a que se pretende conduzir o destinatário real do enunciado:

> «Eu começava a ficar confundido. Ele enchia-me de tal forma o pensamento com a sua lista de excentricidades da natureza e impossibilidades possíveis que a minha imaginação começava a inflamar-se. Tinha a vaga ideia de que ele pretendia ensinar-me qualquer coisa, como, há muito tempo, costumava fazer no seu escritório de Amesterdão. Nessa época, porém, costumava dizer-me de que assunto se tratava, para que eu tivesse desde o princípio uma ideia clara sobre o objecto do seu pensamento. Mas, neste momento, embora o quisesse seguir, sentia-me sem essa ajuda. Por isso, disse: — «Professor, deixe-me voltar a ser o seu discípulo preferido. Diga-me qual é a tese em questão para que eu possa aplicar o seu conhecimento à medida que avança. Por agora, o meu pensamento vagueia de um ponto para outro, tal como um louco segue uma ideia e não como um homem racional o faria. Sinto-me como um principiante movendo-se com dificuldade através dum pântano no meio do nevoeiro, saltando de um tufo para outro, apenas no esforço cego de continuar a avançar sem saber para onde vou.»
>
> «Essa é uma boa imagem», disse ele. «Bem, vou dizer-lhe. A minha tese é esta: eu quero que acredite.»
>
> «Que acredite em quê?»
>
> «Em coisas que considere impossíveis.» [8]

O exemplo anterior mostra ainda que o narrador coincidente com uma personagem será talvez, quando bem utilizado, o elemento mais próprio a insinuar-se junto do destinatário da narrativa de modo a conduzi-lo à perplexidade perante as ocorrências nela encenadas. Adiante discutido com maior detalhe, o narrador-personagem consegue geralmente tal objectivo, quer através das constantes intervenções no discurso que lhe podem ser atribuídas enquanto sujeito da enunciação, quer pela própria actuação que é susceptível de desenvolver na história se nela for instituído como actor.

Para se adiantar algo mais sobre o teor da ambiguidade essencial ao fantástico, convirá regressar por momentos à delimitação atrás estabelecida entre aquele género, o maravilhoso e o estranho. Verificou-se que a diferença básica entre eles resulta das respectivas atitudes face ao debate entre a razão e o seu oposto que o surgimento da fenomenologia meta-empírica

suscita. Assim, enquanto o maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventar os motivos da sua escolha, o estranho mantém a incerteza durante um certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenómeno alheio à vigência das leis naturais. Nenhuma narrativa neles integrada deixa, pelo menos no final, qualquer dúvida sobre o tipo de universo que encena. Só o fantástico não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela. Estas diferenças que demarcam entre si os três géneros também se evidenciam, naturalmente, nas relações que os textos pertencentes a cada um mantêm com o seu destinatário real, o leitor. Como se acentuou antes, o maravilhoso não pretende levá-lo a aceitar como reais as personagens e os acontecimentos impossíveis que encena, enquanto o estranho o faz apenas até dado ponto, retractando-se depois. Já o fantástico, sem o orientar em definitivo para qualquer decisão, procura suscitar nele um permanente estado de dúvida perante o conteúdo da intriga.

É, portanto, a criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois géneros que lhe são contíguos, até porque, noutros planos, as divergências entre eles são quase sempre bem menos profundas. Com efeito, abstraindo certas diferenças pontuais no tocante à forma como se organizam ou à maior ou menor intensidade do seu emprego, vários dos restantes traços do fantástico são em grande medida comuns a qualquer daqueles géneros. Tal identidade de características e processos torna-se particularmente notória entre o estranho e o fantástico. Efectivamente, o factor que os distingue cifra-se sobretudo em que o segundo mantém o sobrenatural, de forma dúbia, até ao fim da narrativa, enquanto o primeiro o anula a certa altura: se a ambiguidade caracteriza o fantástico, a recusa da fenomenologia meta-empírica é a chave do estranho.

Assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a reflectir-se em todos os planos do discurso. Daí que, como se procurará mostrar adiante, o género não seja inteiramente definível, como pretende Todorov, pela hesitação perante a fenomenologia insólita representada através do narratário [9]. Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar

ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do género (a começar pelo tratamento, que lhe é específico, da própria temática meta-empírica), a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular.

O carácter ambíguo de tudo o que a narrativa fantástica encena foi já objecto de referências ocasionais por parte de alguns autores, pelo que a sua abordagem aqui não constitui propriamente uma novidade. A primeira verificação da ambiguidade fantástica deve-se, talvez, a Freud, o qual considerava o debate acerca da presumível manifestação sobrenatural factor imprescindível para que fosse comunicada ao receptor da obra literária a impressão sinistra e inquietante designada pelo próprio título do ensaio em que o fundador da psicanálise aflora este assunto [10]. No mesmo texto, Freud não só definiu o cerne do género maravilhoso, como também delineou certos traços do fantástico, referindo até a reacção do destinatário [11] que a narrativa deve prescrever e que forma a base da definição de Tzvetan Todorov. Embora tais referências sejam breves e superficiais, a importância deste ensaio para o estudo do fantástico e, até, de outras áreas da literatura justifica plenamente o reexame de que tem sido objecto recentemente [12]. Por seu turno, o próprio Todorov, muito embora dando à hesitação do narratário a primazia como traço distintivo do género, não deixa de referir ocasionalmente a sua índole ambígua [13].

Contudo, mesmo a observação atenta de narrativas cuja ambiguidade é muito acentuada torna claro que uma indecisão total, um ponto de perfeito equilíbrio entre a aceitação ou a recusa da manifestação meta-empírica, é extremamente difícil de atingir e, sobretudo, de manter até ao termo da intriga. Por isso, a considerar-se que tal irresolução se tem de verificar com absoluto rigor para o género atingir a plena existência, poucas obras poderiam de facto ser integradas nele. Por outro lado, não se pode deixar de ter em conta a relatividade do próprio conceito de género e, sobretudo, o truísmo de ser praticamente impossível encontrar uma narrativa que reflita em estado puro todos os traços da classe de textos literários em que porventura se integra e só esses. Na maior parte dos casos, com efeito, qualquer texto revela um pendor mais ou menos acentuado para o sincretismo, recorrendo simultaneamente a elementos e formas de organização que constituem traços de géneros diversos. Deste modo, há que admitir uma certa latitude

de critérios quanto à expressão textual da ambiguidade, podendo convencionar-se que qualquer narrativa cujo tema dominânte se relacione de forma inegável com uma manifestação meta-empírica nunca totalmente explicada ou aceite reúne já as condições básicas para ser tomada como fantástica, sobretudo se essa dialéctica entre a natureza e o extranatural vier a ser repetida e ampliada inúmeras vezes no decurso da intriga.

Porém, para que a ambiguidade chegue a surgir e possa desenvolver-se na narrativa, é imperioso que a ocorrência apresentada como sobrenatural adquira um grau de plausibilidade pelo menos idêntico ao do mundo pretensamente natural em que o discurso a faz irromper.

Notas

1 Este termo será aqui empregado num sentido em grande medida equivalente a expressões como *enredo, trama narrativa* ou, simplesmente, *narrativa*, pretendendo significar o resultado final da narração, isto é, a história acabada, construída, tal como é apresentada ao seu destinatário real, o leitor. Assim, tais expressões designarão o enunciado produzido pelo autor que, partindo de um esquema de acontecimentos previamente esboçado, do emprego preferencial de determinada temática e do recurso a diversos processos estilísticos, desenvolve os meandros de uma acção, instaura e caracteriza um ou mais narradores, narratários e personagens, cria cenários, e completa ou não essa urdidura textual, esse discurso, com referências ideológicas de vária índole. Os conceitos de intriga, enredo, narrativa ou trama narrativa serão considerados aqui em oposição aos de *fábula, diegese* ou *esquema diegético*, designativos do esquema dos momentos fundamentais da acção, a partir do qual se poderá desenvolver a construção de uma narrativa. Convém, contudo, acentuar que, embora os vários termos de cada um dos dois grupos atrás definidos refiram realidades de certo modo próximas, eles não se equivalem rigorosamente. Sobre este assunto, veja-se: Gérard Genette, *Frontières du récit*, in Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, *passim;* Gérard Genette, *Discours du récit*, in Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 72; Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, in *Communications* n.° 8, Seuil, Paris, 1966, pp. 126-127; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *A estrutura do romance*, Livraria Almedina, Coimbra, 1974, pp. 41-45; Carlos Reis, *Técnicas de análise textual*, Livraria Almedina, Coimbra, 1978, pp. 283, 290 ss. e 380. Sobre «fábula» no sentido aqui referido, veja-se também Wolfgang Kayser, *Análise e interpretação da obra literária* (tradução do alemão por Paulo Quintela), Arménio Amado, Coimbra, 1958, vol. I, pp. 110-112.

2 No tocante à caracterização do maravilhoso e do estranho, veja-se Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, pp. 46-62; Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, *passim*. Sobre o maravilhoso, veja-se também

J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, Unwin Paperbacks, London, 1975. Para uma referência menos elaborada a estes géneros, veja-se ainda Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974, pp. 5-6 e 10-12. Sobre alguns aspectos das relações e diferenças existentes entre o fantástico, o estranho, a ficção científica e o maravilhoso, tem certo interesse a obra de J. Ignacio Ferreras, *La Novela de Ciencia Ficción*, Siglo XXI de España, Madrid, 1972, pp. 34-39 e 53-60.

3 Cf. Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, sobretudo pp. 19, 32 e 56-57.

4 Sobre este assunto, veja-se adiante o capítulo «o narratário: papel e limitações».

5 Sobre este assunto, veja-se adiante o capítulo «O narrador-actor».

6 Arthur Machen, *The Great God Pan*, in Arthur Machen, *Tales of Horror and the Supernatural* (2 vols.), Pinnacle Books, New York, 1976, vol. I, p. 23.

7 Arthur Machen, *The White People*, in *op. cit.*, vol. I, p. 114.

8 Bram Stoker, *Dracula*, Pocket Books, New York, 1947, p. 205.

9 Sobre este assunto, veja-se adiante o capítulo «O narratário: papel e limitações».

10 Cf. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* (tradução de *Das Unheimliche* por Marie Bonaparte e Mme. E. Marty), in Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933: «O mundo dos contos de fadas, por exemplo, abandonou desde o início o terreno da realidade e aderiu abertamente às convicções animistas. Realização de desejos, forças ocultas, omnipotência dos pensamentos, animação do inanimado, são outros tantos efeitos usuais nos contos que impedem estes de dar a impressão da inquietante estranheza. Com efeito, para que este sentimento nasça *é necessário... que haja debate, a fim de decidir se o «incrível»*, que foi superado, *não poderia, apesar de tudo, ser real.*» (p. 206, sublinhado nosso). Na tradução da passagem atrás citada recorreu-se à expressão «inquietante estranheza», obviamente decalcada do francês, para reproduzir o termo alemão «das Unheimliche». De resto, o mesmo aparece, por exemplo, em Christian Moreau, *Freud e o ocultismo* (tradução de Maria Luísa Castro Feijó), Família 2000, Porto, 1978.

11 Cf. Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 207-208: «Tudo se passa de modo diferente quando o autor parece manter-se no terreno da realidade vulgar. Ele reúne então todas as condições fundamentais para fazer nascer na vida real o sentimento da inquietante estranheza... fazendo surgir incidentes que, na realidade, não poderiam acontecer ou apenas aconteceriam muito raramente. Por assim dizer, leva a nossa superstição, supostamente reprimida, a trair-se; engana-nos, prometendo a realidade comum e, não obstante, saindo dela. Nós reagimos às suas ficções como faríamos perante acontecimentos que nos dissessem respeito; quando nos apercebemos da mistificação, é tarde de mais: o autor já atingiu o seu objectivo...».

12 Veja-se, por exemplo, Bernard Mérigot, *L'inquiétante étrangeté. Note sur l'Unheimliche*, in *Littérature*, n.° 8, Larousse, Paris, 1972, pp. 100-106; Hélène Cixous, *La fiction et ses fantômes*, in *Poétique* n.° 10, Seuil, Paris, 1972, pp. 199-216.

13 Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, pp. 29 e 48.

4

A FALSIDADE VEROSÍMIL

Tal como o género maravilhoso ,o fantástico propõe ao destinatário da enunciação um universo em que algumas categorias do real foram abolidas ou alteradas, passando a funcionar de uma forma insólita, aberrante, inimaginável. Tal como o maravilhoso, o fantástico não permite que uma explicação racional venha repor a lógica nesse mundo aparentemente «outro» e reinstale, por completo, o leitor no real.

Porém, ao invés do maravilhoso, o fantástico não apresenta a imagem desse universo alucinado com o seu valor facial, não chama as coisas pelos seus nomes. Pelo contrário, falseia constantemente tal imagem, procurando suscitar a indecisão entre considerar ou não esse mundo como real. Na lisura e honestidade do texto maravilhoso, o destinatário já sabe com o que conta, não tendo surpresas face a tudo o que nele possa surgir. Aí a alteração é «uniforme»: personagens, acção e espaço obedecem de facto a outra lógica, mas sempre e só a essa. Desde que aceite as regras do jogo, terá na narrativa desse género aquilo que se convencionou poder esperar dele: está em pleno sobrenatural, mas não tem quaisquer dúvidas sobre isso.

Já o fantástico, embora também promova a representação da fenomenologia meta-empírica, procura nunca proporcionar ao receptor do enunciado uma certeza total sobre o teor do mundo em que é imerso, mundo esse que lhe parece o normal (embora nele se insinue a subversão da normalidade) e cujo carácter «descontínuo» leva a constantes reavaliações da pseudo--realidade que lhe é proposta. Ora julga estar perante acontecimentos, figuras ou dimensões extranaturais, ora é levado a considerar que tudo, afinal, se torna passível de explicação por meios lógicos. Isto, até que outra ocorrência o remeta de novo para uma quase aceitação da índole sobrenatural do objecto

da sua percepção, sem que, contudo, o deixe resolver-se em definitivo por uma ou outra hipótese.

Pretendendo encenar a manifestação meta-natural irrompendo ou insinuando-se no quotidiano e tornar aceitáveis ambos esses elementos de facto antinómicos, o fantástico, mais do que qualquer outro género, procede por falsificação, escamoteando ou alterando dados necessários à decisão do destinatário do enunciado e procurando induzi-lo a uma cognição tão vaga e insegura quanto possível. Já que propõe como provável a realidade objectiva da manifestação meta-empírica que encena e como a *falsidade* de tal proposta não deverá tornar-se aparente à leitura, a narrativa fantástica procura envolvê-la em credibilidade, acentuar por todas as formas a sua *verosimilhança*.

A coberto dela, o receptor do enunciado será conduzido, como que pela mão, a quase aceitar que a subversão das leis naturais que a sua razão recusa é uma séria possibilidade no mundo falsamente normal em que o fantástico o mantém instalado. Isto, através de dolos, trucagens e omissões habilmente ocultados por um conjunto de elementos que aparentam facilitar-lhe uma decisão e dar-lhe a conhecer com imparcial objectividade tudo o que acontece na narrativa [1].

Estes processos, acentue-se, nunca subentendem necessariamente a cópia escrupulosa do real, pois uma narrativa não se torna verosímil [2] apenas por o traduzir com grande fidelidade, já que nem sempre o próprio real é verosímil, assim como nem sempre a fuga a ele é por força inverosímil [3]. Deste modo, considerando o real como «aquilo que é», «aquilo que existe de facto» (em oposição tanto ao fictício, ao ilusório, como ao «poder ser» ou ao «dever ser»), e pondo de lado, por desnecessária aqui, qualquer consideração sobre a relatividade destes conceitos, torna-se claro que apenas a verdade o traduz rigorosamente. Ora, longe de conduzir quer à mera reprodução «figurativa», «fotográfica», quer à recriação inventiva mas fiel do real que só a verdade consegue, o verosímil supõe antes a sua simulação artificiosa, o seu falseamento furtivo, procurando levar a que a acção que cauciona pareça (e seja considerada sem resistência) algo que de facto não é.

Daí que, aparentando traduzir uma estrita conformidade com o real por parte da história, o verosímil seja afinal o melhor meio de dissimular a ausência dessa conformidade. Por isso, quanto mais uma intriga evidenciar esforços tendentes a envolver em verosimilhança a acção, as personagens ou o espaço

que encena, tanto mais claramente denuncia o seu afastamento do real e o grau de intensidade com que o falseia [4].

Assim, se conferir verosimilhança a uma narrativa não pressupõe obrigatoriamente a reprodução fiel do real e a adequação íntima da intriga a ele, o verosímil terá de se definir através de outras coordenadas, de se orientar por outros pontos de referência que não o próprio real, do qual não passa de uma aparência falsificada. Daí que subentenda antes o emprego e a conjugação de elementos que dêem a impressão de que a intriga reproduz o que é normal acontecer, que se identifica com tudo o que o «senso comum», a *opinião pública* [5] (e, por extensão, a do destinatário do discurso) consideram ser o real. Isto equivale a dizer que o verosímil remete o texto, antes de mais nada, para um *corpus* complexo, basicamente determinado pelas camadas sociais dominantes numa época e num espaço geográfico definidos. Compõem-no as normas de conduta individual e colectiva aí correntemente observadas e as linhas fundamentais da carga ideológica que essas normas pressupõem.

O estabelecimento de tais coordenadas aponta, por sua vez, para o carácter relativo e contingente do verosímil, sempre dependente da própria evolução ou substituição dos conceitos a que se adequa. Efectivamente, já que o senso comum resulta sobretudo de um conjunto de convenções variáveis com o tempo, o lugar e a ideologia, a adequação do enunciado narrativo a ele nunca pode ser definida em termos de imutabilidade absoluta, pelo que haverá, no mínimo, tantos verosímeis quantos os sistemas de convenções sociais e os períodos culturais [6].

Porém, a verosimilhança de uma intriga com um mínimo de elaboração não decorre apenas da conformidade entre a história contada e esse código de comportamentos e perspectivas ideológicas naturalmente instável e difuso que é a opinião comum dos destinatários, a qual, tendo embora uma existência extratextual, é respeitada na produção da imensa maioria dos enunciados narrativos. Com efeito, a plausibilidade está ainda dependente da observância de outros princípios de carácter impositivo que o texto deve ter em consideração, não os infringindo de uma forma demasiado perceptível: as *regras do género* em que se inclui [7].

A maior ou menor intensidade com que é preferida a adequação a um ou a outro desses eixos de orientação do verosímil (opinião pública e princípios fundamentais do género) depende da índole e objectivos de cada texto particular, bem como, naturalmente, do próprio género literário sob cuja égide

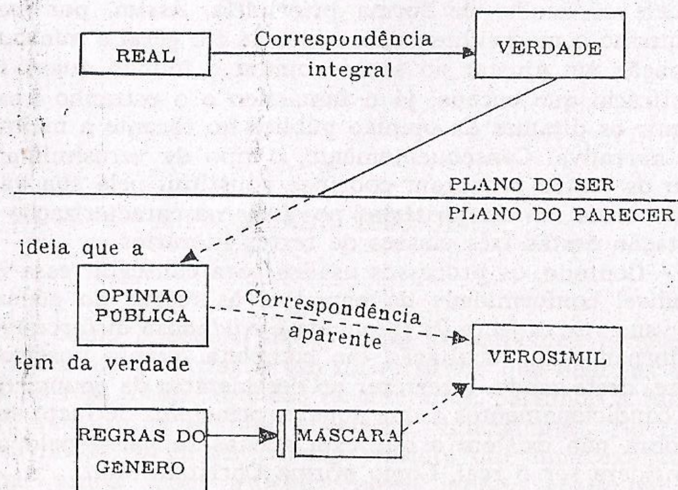
aquele se acolhe de forma prioritária. Assim, por exemplo, enquanto o maravilhoso não evidencia em geral a mínima preocupação em ajustar ao senso comum o mundo quase sempre arbitrário que encena, já o fantástico e o estranho procuram seguir os ditames da opinião pública no tocante à maior parte da narrativa. Consequentemente, o tipo de verosimilhança de que os textos procuram cobrir-se constitui, pela sua variabilidade, mais um dos critérios possíveis na caracterização e delimitação destas três classes de textos literários.

Contudo, os processos usados para conseguir essa imprescindível conformidade da narrativa às regras do género são, por sua vez, objecto de frequente e cuidadoso disfarce tendente a tornar a sua ocultação tão completa quanto possível. Tenta-se, deste modo, fazer crer ao destinatário da enunciação que os condicionamentos a que aqueles princípios de facto sujeitam a obra não existem e que esta apenas se pauta pelo que ele considera ser o real. Como afirma Christian Metz:

> «A obra verosímil... tenta persuadir-se, persuadir o público, de que as convenções que a levam a restringir os possíveis não são leis do discurso ou regras da escrita — não são, de modo algum, convenções — e que o seu efeito, constatável no conteúdo da obra, é na realidade o efeito da natureza das coisas e resulta dos caracteres intrínsecos do assunto representado. A obra verosímil quer-se, e quer que a considerem, directamente traduzível em termos de realidade. É então que o Verosímil encontra o seu pleno emprego: trata-se de *fingir a verdade*.» [8]

Assim, o verosímil deverá ainda actuar como elemento de dissimulação, tornando-se, afinal, uma espécie de *máscara* [9] dos processos que utiliza. Procurando esconder a inevitável submissão às regras do género, esta sua terceira face é talvez a mais importante delas e simultaneamente a que exige o emprego de maior soma de artifícios.

Resumindo (veja-se quadro anexo): enquanto, em princípio, só a verdade corresponde integralmente ao real, mantendo-se, portanto, no plano do ser, o verosímil não faz mais do que aparentar essa correspondência, remetendo-se sempre ao que se pode denominar o plano do parecer. Assim, tentando simular uma inteira adequação ao real e, desse modo, confun-



dir-se com a verdade [10], o verosímil apenas se adequa de facto à ideia que a opinião pública dele faz e às exigências da classe de textos literários em que a obra se inclui. Por sua vez, o cumprimento delas é, em geral, laboriosamente dissimulado através de processos de vária índole.

Ao procurar rodear-se de plausibilidade, também o discurso fantástico toma necessariamente como pontos de referência os dois eixos de orientação do verosímil (opinião pública e regras do género [11]), recorrendo a diversos meios falaciosos de modo a esbater na medida do possível a sua frequente inadequação ao primeiro e a obediência que de facto tem de observar em relação ao segundo. Por um lado, aparenta conformar-se com os dados da opinião corrente no enquadramento epocal e ideológico [12] em que a narrativa é produzida, utilizando-os para tornar admissíveis as personagens e o espaço alegadamente reais em que a ocorrência insólita irá surgir. Por outro, utiliza sobretudo o segundo plano do verosímil (a submissão às regras do género) para tornar plausíveis os elementos extranaturais em si. Estes, inverosímeis enquanto avaliados na perspectiva da opinião pública, já podem revelar-se inteiramente aceitáveis se forem considerados à luz dos princípios específicos que governam o género, em particular aqueles

que decorrem da própria atitude do fantástico perante o sobrenatural.

Já que, ao contrário do verificável no maravilhoso, a fenomenologia meta-empírica evocada no texto fantástico não pode ser arbitrária, ela terá de se cingir a convenções bastante rígidas no que toca à sua encenação e, em consequência, à sua verosimilhança. Como exemplo do carácter necessariamente «organizado» da expressão dessa fenomenologia, das convenções de que ela decorre e, até, da sua evolução no tempo, atente-se nos seguintes excertos sobre o tratamento da figura do fantasma retirados da introdução de L. P. Hartley a uma antologia de narrativas do género:

> «A tarefa do autor de narrativas de fantasmas torna-se mais difícil não só por ter de criar um mundo no qual a razão não domina, mas também por ser obrigado a inventar leis para ele. O caos não é suficiente! Mesmo os fantasmas devem ter regras e obedecer-lhes. No passado, tinham certas actividades tradicionais; podiam guinchar e emitir outros sons sem qualquer sentido, por exemplo; podiam fazer retinir os grilhões. Estavam, em geral, confinados a um lugar. Agora, as suas liberdades foram muito alargadas; podem ir a qualquer lado; podem manifestar-se de numerosas formas.»
>
> «... um fantasma estilizado é, por assim dizer, muito mais fácil de manejar do que um cujas limitações sejam incertas. Se apenas puder guinchar ou fazer tilintar correntes, saberemos em que pé estamos quanto a ele. O mesmo acontece se apenas puder aparecer como um odor ou uma corrente de ar frio. Embora estes efeitos sejam simples, pode fazer-se muito com eles se forem reconhecidos. Mas, se o fantasma puder tornar-se tão idêntico a um ser humano que nós mal os conseguimos distinguir, que diferença poderá existir entre eles? Por onde passará a fronteira?» [13]

Perspectiva idêntica sobre este assunto é sugerida por Elizabeth Bowen:

> «Será que os fantasmas, na sua própria essência, mudam com os tempos? Como tema, eles são intempo-

rais; como instituições, têm uma espécie de estabilidade — por mais macabra que seja.»

«Em termos gerais, dir-se-ia que se adaptam bem, talvez melhor do que nós, às mudanças da situação mundial — estendem os seus domínios, variam no modo como influenciam os nossos nervos e, desapossados de um *habitat*, alojam-se noutro. A instabilidade universal do nosso século parece proporcionar-lhes um clima favorável — até agora confinados a antigas casas senhoriais, castelos, cemitérios, encruzilhadas, caminhos sombrios, claustros, escarpas, pântanos ou zonas antigas das cidades, eles podem hoje vaguear à vontade. Adaptam-se bem aos apartamentos e vivem em moradias. Sabem apagar a luz eléctrica, desligar o aquecimento ou descondicionar o ar. Outrora, assombravam comboios e instalavam-se nas cabinas de luxo dos paquetes; agora são os telefones, os motores, os aviões e os comprimentos de onda da rádio que lhes servem de meios de expressão. O progresso da psicologia foi-lhes favorável; o complexo de culpa é o seu melhor amigo. Os fantasmos cresceram. Bem para trás ficaram os tempos em que tilintavam e gemiam; puseram de lado a sua primitiva reserva de artifícios — mãos sangrentas, crânios luminosos e coisas do género. As suas manifestações são, como as suas personalidades, tortuosas e subtis, perfeitamente calculadas para impressionar de forma intensa a pessoa dos tempos modernos. Recusam o ultrafantástico e o grotesco, actuando, em vez disso, através de séries de ocorrências cujo horror reside no facto de só ligeiramente estarem para lá do real.»[14]

Para além de referirem em termos superficiais certos aspectos da adequação destas figuras meta-empíricas às regras do género, as citações acima reproduzidas afloram outra característica dele que se discutirá mais adiante: a índole esquemática e estereotipada das figuras monstruosas, bem como, aliás, das restantes personagens incluídas na intriga, e o perigo evidente que a ambiguidade corre quando a elas se atribui uma elevada percentagem de complexidade caracteriológica, normal ou admissível noutros géneros mas excessiva neste. Por outro lado, os textos citados mostram claramente que, no fantástico, não é apenas o verosímil adequado à opinião pública que evolui com esta. Como neles se acentua, idêntica evolução é verificável em certas regras do próprio género e, naturalmente, no tipo de plausibilidade que por elas se orienta.

Além disso, os aspectos acima focados constituem ainda bons exemplos daquilo que, em muitos casos, se exige a quase todos os elementos da narrativa fantástica, sobretudo aos que de forma mais directa contribuem para encenar a manifestação meta-empírica: a observância de normas, a manutenção dum *quantum* que, a ser ultrapassado, poderia arriscar por completo a ambiguidade que se pretende manter. Começa, portanto, a esboçar-se com clareza uma verificação que será certamente confirmada e reforçada ao longo deste estudo: longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantásticos são, pelo contrário, objecto de calculada contenção e de forte censura interna. Por isso, se este segundo plano de adequação do verosímil não apela já ao senso comum do público em geral, nem por isso deixa de respeitar pontos de referência relativamente precisos. Com efeito, como que se procura ajustar o texto à opinião de um hipotético destinatário específico do fantástico, supostamente treinado para fazer largas concessões no que toca à aceitação da fenomenologia meta-empírica, mas reagindo à mínima infracção a qualquer das regras convencionadas quanto à forma de a encenar, regras essas que, de resto, só fazem sentido quando integradas na globalidade dos elementos de que resulta a construção do género.

Assim, no limitado âmbito dos possíveis admitidos pelo fantástico, a conformidade do verosímil aos seus princípios torna-se sobretudo indispensável na caracterização da figura do monstro em qualquer narrativa. Para além do que já foi referido atrás a propósito do fantasma, aquilo a que se poderá chamar o tratamento «clássico» do vampiro[15] mostra-o bem. Personagem naturalmente inverosímil segundo a opinião comum, torna-se, contudo, plausível perante os cânones que orientam o fantástico se evidenciar um certo número de características codificadas pelo género que se tornaram algo como o retrato oficial do morto-vivo (aparência humana, tez lívida, caninos excessivamente longos, apetência pelo sangue humano, letargia diurna, capacidade de transformação em morcego ou lobo, etc.). Porém, já perderia toda a credibilidade (ainda segundo as regras do género) se, por exemplo, ostentasse patas

de bode, cabeça gelatinosa e disforme, longos tentáculos ou enormes olhos globulares (particularidades, contudo, sem dúvida admissíveis quando empregadas isoladamente em várias outras figuras monstruosas ocorrentes no fantástico e em géneros contíguos).

Também as reacções da personagem humana perante a irrupção de um fenómeno que se apresenta como sobrenatural são frequentemente condicionadas por limites estreitos decorrentes dos princípios orientadores do género. Se, por absurdo, essa personagem graceja com o monstro em estilo coloquial, semelhante atitude (possível e, até, plausível segundo o senso comum) perde toda a consistência à luz das regras do género. Com efeito, nas narrativas fantásticas, espera-se do actor-testemunha que, perante uma ocorrência meta-empírica, fique aterrado ou, no mínimo, perplexo — nunca divertido. Tal atitude, além do mais, contribuiria para desfazer a ambiguidade essencial ao género.

Deste modo, torna-se cada vez mais aparente que a narrativa fantástica é, afinal, muito menos emancipada e espontânea e muito mais limitada e convencional do que em regra deixa transparecer o falso libertarismo estético em que procura envolver-se. Com toda a obra intensamente invadida pelo verosímil, ela entrega-se a cada passo a um sem-número de normas, de esquemas, de códigos previamente definidos pela mentalidade dominante da época em que foi produzida e pelos seus reflexos literários cristalizados no género em que se inclui [16].

Daí resulta o carácter regrado e obediente que o fantástico revela para além das aparências de superfície e, em certa medida, a relativa previsibilidade da sua diegese e a frequente ausência de inesperado nos artifícios que emprega. Por seu turno, deste enfeudamento excessivo à busca da plausibilidade, naturalmente cerceador das vias de opção abertas à obra, surge mais um elemento de demarcação entre o fantástico e o maravilhoso. Essencialmente comedido e reiterativo, o verosímil usado no primeiro conforma-se tanto ao conceito comum de realidade como às imposições do género, embora simule apontar sempre para aquela. Já no maravilhoso, quando existe qualquer esforço no sentido de promover verosimilhança, esta nunca adequa a narrativa à estrita atitude do destinatário perante o real, nem por outro lado, procura esconder a sua conformidade aos princípios, aliás pouco impositivos, do género.

Caso extremo em que o verosímil se pauta exclusivamente, ou quase, pelas regras do género, a narrativa maravilhosa permite a instalação de uma arbitrariedade quase total na intriga. Aqui, ao caucionar um fenómeno meta-empírico, a verosimilhança aponta honestamente para essas regras e apenas para elas, não chegando sequer a fingir adequar à opinião pública o universo transfigurado e caótico que integra tal fenómeno. No fantástico, pelo contrário, o verosímil tenta suscitar no destinatário do enunciado a mesma submissão às regras do género que se verifica na própria narrativa, procurando fazer crer que aquilo que somente resulta da aplicação dessas convenções e está em frontal contradição com a opinião comum não só não hostiliza esta, mas é afinal um dos possíveis da própria realidade.

Ora, o conjunto de falsidades e artifícios que permite o funcionamento de tudo isto não pode ser abertamente patenteado ao receptor da narração. Terá, pelo contrário, de ser remetido para um prudente apagamento, actuando de forma cautelosa e discreta. Daí que o discurso recorra a todos os meios que lhe permitam mascarar a efectiva inadequação da história ao mundo empírico, fazendo esquecer que ela apenas contém uma lógica (a do género) cujas regras se pretende impor ao destinatário. Daí, também, que a aparente ousadia e os ilusórios excessos de imaginação exibidos pela obra estejam afinal sujeitos ao carácter espartilhante e censório do verosímil que, forçando o discurso a uma estreita obediência, tenta calar a falsidade gritante da manifestação meta-empírica. Assim, fingindo clarificar todos os dados apenas com o objectivo de melhor os confundir, a narrativa fantástica serve-se de aparências de conformidade ao real e de pequenas verdades descontínuas para mais facilmente introduzir e tornar admissível a grande mentira: o carácter alegadamente sobrenatural das figuras ou ocorrências que encena.

Da maior ou menor eficiência de emprego dos processos favoráveis ao verosímil e da sua consequente ocultação depende em grande medida o delicado equilíbrio necessário à construção do género. É a presença dessa conjugação de elementos que possibilita a manutenção da ambiguidade em narrativas como *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée [17], *The Turn of the Screw* de Henry James ou *The Monkey's Paw* de W. W. Jacobs [18], enquanto a sua ausência pode afastar completamente do género textos que, não obstante, evidenciem a maioria das características dele.

Em grande medida, quase todos os traços do fantástico contribuem, de forma mais ou menos aparente, para aferir à

opinião pública a acção, as personagens ou o espaço que se pretende fazer surgir como reais, retocando assim perante o receptor do enunciado a falsa manifestação alucinante que, através deles, lhe é proposta como existindo de facto. Convém, contudo, realçar alguns artifícios de uso muito frequente que visam em especial intensificar a verosimilhança simulando um integral respeito da opinião pública.

Na sua maioria, os processos aqui envolvidos têm por base o que se pode denominar *recurso à autoridade*. Em grande número de casos, com efeito, a narrativa procura atestar a realidade objectiva daquilo que encena com dados fictícios ou manipulados, mas atribuindo-os a fontes vulgarmente consideradas de grande confiança e probidade. Para tal, socorre-se com frequência de diversos meios, sobretudo o testemunho de certas personagens caracterizadas pelo seu prestígio, o apoio confirmativo prestado por documentos de vária índole, a referência enganadora a dados imaginários entretecidos com outros reconhecidamente verídicos ou, ainda, a distorção fraudulenta destes últimos. Já Peter Penzoldt referia o relevo destes processos na narrativa do género [19]:

> «Suspeitamos constantemente do autor. Enganar-nos é a sua função; sabemos que ele quer fazer-nos acreditar em coisas que estão em flagrante contradição com a nossa própria experiência da realidade. Estamos prontos a duvidar de todas as suas palavras. Ao longo do texto, a sua perícia e o nosso cepticismo lutam furiosamente... Se o autor puder incorporar na sua narrativa excertos de alguma «autoridade» respeitada, o nosso cepticismo diminui. Embora saibamos que tais excertos não lhes dão qualquer apoio real, impressiona encontrar as afirmações do autor aparentemente confirmadas por uma fonte tão digna de confiança.»

Assim, para reforçar a plausibilidade da acção através das *personagens*, é usual no fantástico o emprego de figuras geralmente consideradas *respeitáveis* pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social [20]. Em contrapartida, quase nunca se verifica a utilização para o mesmo efeito de figuras pertencentes ao operariado ou, mesmo, à pequena burguesia, não sendo estas camadas, em regra, consideradas suficientemente idóneas na maioria das narrativas do género para atestar a veracidade do acontecido. Tal reflecte, de resto, a leitura marcadamente

conservadora e por vezes retrógrada que a narrativa fantástica em geral faz da estrutura social e da ideologia dominante que lhe são contemporâneas. Com efeito, como a opinião pública a que o verosímil tenta adequar a obra não passa afinal de um conjunto de padrões de conduta impostos pela classe dominante de uma dada época, que melhor escolha para garante dessa conformidade do que a sua confirmação por parte de indivíduos geralmente considerados, a um tempo, fautores, beneficiários e guardiães da ordem social e cultural estabelecida? É em grande medida por isso que, respeitando incondicionalmente as normas cujo cumprimento lhe mantém a existência e procurando induzir o destinatário do enunciado à sua aceitação, a narrativa fantástica não pode deixar de observar um constante recurso ao argumento da autoridade e à utilização de personagens que o veiculem da forma mais conveniente.

O emprego de outros meios visando garantir a credibilidade da fenomenologia meta-natural pode revestir formas muito variadas, sendo frequente o recurso à referência a *documentos*, reais ou forjados, processo vulgar na literatura em geral mas objecto de uma utilização particularmente intensiva no fantástico. O livro [21] antigo, geralmente fictício e de título sugestivo, é dos elementos mais comuns aqui, o mesmo acontecendo com textos avulsos de pendor arcaizante. Nestes predominam as línguas mais privilegiadas como veículos de cultura (em especial o latim), embora também neles sejam usadas formas anacrónicas de idiomas vivos ou, ainda, línguas completamente fictícias [22].

Não raro, essa confirmação documental é aduzida pela apresentação da própria narrativa como se se tratasse de um texto encontrado por acaso e de autor supostamente desconhecido. Tal processo (comum, de resto, a numerosas obras de outros géneros) corresponde afinal à maximização dos artifícios acima referidos e ao seu alastramento à totalidade do discurso: o verosímil agiganta-se, invadindo completamente a narrativa, ela própria arvorada em documento. Isto apresenta um apreciável conveniente: o facto de a história ser «anónima» desobriga o narrador que a apresenta como tal de justificar os acontecimentos nela narrados, já que a sua índole torna automaticamente desnecessárias, por «impossíveis», quaisquer explicações, sobre a origem do documento, forma como veio a aparecer, grau de credibilidade que merece, etc. Deste modo, cortando-se todas as ligações entre o texto e a sua procedência e referindo-o apenas a partir do momento em que foi «encon-

trado», não só se consegue a justificação implícita *in absentia* das manifestações sobrenaturais nele relatadas como ainda se envolve o narrador numa aura de indefinição que reforça a incerteza suscitada pela própria intriga. Por outro lado, também se cria um vazio informativo que, paradoxalmente, serve como explicação mais aceitável do que a descrição muito detalhada dos antecedentes do manuscrito, a qual se tornaria difícil de arquitectar e resultaria porventura pouco plausível.

Este processo admite algumas variantes («manuscrito», «diário», «memórias», etc.) [23] cuja eficácia relativa dependerá das características da história e do discurso empregados em cada obra. Já Horace Walpole o utilizou na 1.ª edição de *The Castle of Otranto* (1764), ao apresentar o texto, em prefácio, como uma narrativa italiana impressa em 1529 e traduzida para inglês por uma figura fictícia, assim ocultando a sua identidade como autor que só viria a tornar clara no prefácio à 2.ª edição [24].

Para incrementar a sua plausibilidade, a narrativa fantástica também recorre amiúde ao que se pode denominar *referências factuais*, alusões mais ou menos extensas e profundas a factos ou fenómenos do mundo empírico inteiramente comprováveis e relacionados com diversos ramos do conhecimento. Embora visem ostentar um respeitável ecletismo intelectual e causar a correspondente impressão ao que se presume ser a média dos destinatários reais da narrativa, estes dados procuram quase sempre ser-lhes relativamente familiares ou, pelo menos, referenciáveis através de meios de informação de fácil acesso, sem o que se tornariam ininteligíveis, perdendo grande parte do seu efeito. Em termos gerais, reportam-se a dois tipos de assuntos: por um lado, acontecimentos históricos ou factos contemporâneos da produção da narrativa; por outro, dados científicos ou pseudocientíficos de várias índole. Tais referências aparecem muitas vezes associadas a outras completamente fictícias, procurando-se com todas elas ceder, como que por simpatia, um pouco do verniz de credibilidade que exibem às manifestações insólitas evocadas na narrativa.

Outro processo frequente é constituído pelo testemunho do *narrador-personagem*. Dado que o sujeito da enunciação mais conveniente à ficção fantástica e mais usual nela faz parte da própria narrativa como figura interveniente na acção, torna-se testemunha presencial do acontecimento insólito ou conhece-o pelo menos com uma razoável precisão. A credibilidade das declarações deste tipo de narrador pode ainda ser

reforçada se essa função se acumular à de uma personagem também bastante comum nas narrativas do género: o *céptico* [25]. Esta figura, geralmente oriunda de uma camada sócio-profissional considerada respeitável, contribui com a expressão da sua incredulidade para insuflar confiança no destinatário do discurso, para aparentar estar do seu lado como crítico entendido e severo de qualquer manifestação alucinante que venha a ter lugar, para o fazer sentir que não vai ser grosseiramente enganado. Consequentemente, quando a dado passo da intriga se «convence» da veracidade da ocorrência meta-empírica, o seu crédito como testemunha de confiança não sofre grande abalo, assim se propiciando uma mais completa adesão por parte do receptor real do enunciado.

Também a explicação racional de alguns aspectos secundários da manifestação insólita representada no texto (sem que esta seja globalmente posta em causa) contribui para captar a confiança do leitor, criando-lhe a falsa sensação de que a obra, embora revele um certo número de fenómenos repugnantes à sua razão, não o procura mistificar, dado que também se apressa a criticar esses elementos quando tal se torna necessário. Ao mesmo tempo que adormece a relutância do receptor do enunciado, esta racionalização parcial (como adiante se referirá com maior detalhe) satisfá-lo com pseudo-objecções aos acontecimentos mais inadmissíveis da intriga sem, contudo, alguma vez os explicar completamente.

Outro contributo importante para o reforço da plausibilidade da narrativa pode resultar ainda do emprego adequado dos vários processos que se conjugam para acentuar os traços «realistas» do espaço pretensamente normal em que se desenrola a acção.

Alguns dos artifícios mais comuns, contudo, revelam-se particularmente rudimentares e convencionais. Tal acontece, por exemplo, com o chamado «efeito de recuo» [26], prática de ascendência romântica que consiste em deslocar a acção para o longínquo no tempo (um passado de contornos vagos) ou no espaço (o país exótico ou imaginário). Também primitivo e posto de parte mas bastante vulgar em textos do século XIX é o processo que se pode denominar «confirmação pseudo-científica» [27], o qual redunda em frequentes interrupções da narração com considerações quase sempre demasiado extensas que, recorrendo a argumentos de ordem pretensamente científica ou filosófica, tentam incrementar a verosimilhança da acção. O resultado, porém, é muitas vezes oposto ao pretendido, já

que a intriga tolera mal as constantes incursões desse discurso pomposamente erudito, perdendo interesse e homogeneidade.

Um bom exemplo da utilização conjugada de vários dos processos atrás referidos numa narrativa curta encontra-se em *The Facts in the Case of M. Valdemar* de Edgar Poe[28]. Já o título (acentuando o carácter factual do acontecido) é, em si, suficientemente programático quanto ao emprego de artifícios destinados a reforçar a verosimilhança. Tal se manifesta também no recurso a personagens com acentuada autoridade testemunhal no caso vertente (a manutenção de evidentes sinais de vida num homem há muito considerado morto): dois médicos, um enfermeiro, uma enfermeira e um estudante de medicina. Por seu turno, esta quantidade, à primeira vista excessiva, de depoimentos potencialmente favoráveis ao sobrenatural é contrabalançada por um artifício que contribui para manter a ambiguidade: os nomes das testemunhas não são mencionados, limitando-se o texto à referência de simples iniciais. Com efeito, exceptuando o próprio paciente (M. Ernest Valdemar), apresentado como escritor de certo renome, as restantes personagens, incluindo o narrador, são completamente anónimas. Contudo, o uso de iniciais no caso do narrador e dos médicos ou do nome próprio no que toca ao estudante de medicina consegue criar a ilusão parcial de que essas figuras são de facto identificadas. Para além disso, a plausibilidade da intriga é ainda promovida pela apresentação da quase totalidade do texto como tendo sido copiado *verbatim* dos *memoranda* do estudante de medicina.

A par do emprego destes processos e de outros que uma análise mais detalhada naturalmente revelaria, a narrativa evidencia um esboço de explicação racional dos fenómenos relatados, apresentando-os como resultantes do estado de hipnose provocado num moribundo. Em momento nenhum tal via interpretativa adquire o peso suficiente para surgir como a única admissível. Porém, como se procurará mostrar a seguir, se ela fosse levada mais longe, poderia anular a aparente índole meta-empírica da manifestação insólita, destruindo por completo o difícil equilíbrio da ambiguidade.

Notas

1 Cf. Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, p. 36: «O discurso fantástico acumula os indícios da revelação para nada dar a conhecer.»

2 Sobre o verosímil, veja-se os artigos incluídos em *Communications* n.º 11, Seuil, Paris, 1968, particularmente: Gérard Genette, *Vraisemblance et motivation;* Christian Metz, *Le dire et le dit au cinéma;* Gérard Genot, *L'écriture libératrice;* Tzvetan Todorov, *Introduction* e *Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter*. Sobre o verosímil na narrativa fantástica veja-se também Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, sobretudo pp. 20, 21, 22, 31, 32, 33, 66, 67, 86, 87, 163 e 172.

3 Já Aristóteles o observava: «De preferir às coisas possíveis mas incríveis, são as impossíveis mas críveis...» (*Poética* (tradução de Eudoro de Sousa), Guimarães & C.ª, Lisboa, s. d., p. 116).

4 Cf. Iréne Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, p. 172: «... quanto mais a verdade escapa, tanto mais a formulação do verosímil toma relevo. É este mesmo verosímil que afasta, que exclui a verdade.»

5 Cf. Gérard Genette, *Vraisemblance et motivation*, in *Communications* n.º 11, Seuil, Paris, 1968, p. 6: «... verosimilhança e conveniências sociais unem-se sob um mesmo critério, a saber, «tudo o que está conforme com a opinião do público». Esta «opinião», real ou suposta, é precisamente o que se chamaria hoje uma ideologia, quer dizer, um corpo de máximas e de preconceitos que constitui simultaneamente uma mundividência e um sistema de valores.»

6 Cf. Gérard Genot, *L'écriture libératrice*, in *Communications* n.º 11, Seuil, Paris, 1968: «Os mecanismos de funcionamento do verosímil podem variar e manifestar-se, no pormenor, de forma diferente conforme os indivíduos, as épocas, os géneros.» (p. 42) «... cada época tem o seu sistema de verosimilhança, tanto a nossa como as outras. E a história da crítica é feita, afinal, a partir das opiniões baseadas no sistema de verosimilhança próprio de uma época.» (p. 58).

7 Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction*, in *Communications* n.º 11, Seuil, Paris, 1968, p. 3: «A liberdade da narrativa está restringida pelas exigências internas do próprio Livro (...), ou seja, pela sua pertença a um certo modelo de escrita, a um género; se a obra pertencesse a um outro género, as exigências teriam sido diferentes.»

8 Christian Metz, *Le dire et le dit au cinéma*, in *Communications* n.º 11, Seuil, Paris, 1968, pp. 30-31.

9 Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction*, in *Communications* n.º 11, Seuil, Paris, 1968, p. 3: «... falar-se-á da verosimilhança de uma obra na medida em que esta tenta fazer-nos crer que se adequa ao real e não às suas próprias leis; por outras palavras, o verosímil é a máscara com que se disfarçam as leis do texto, a qual nós devemos tomar por uma relação com a realidade.» Cf. ainda Christian Metz, *Le dire et le dit au cinéma*, in *Communications* n.º 11, Seuil, Paris, 1968, p. 31: «O Verosímil (...) é, então, esse arsenal suspeito de processos e «cordéis» que pretenderiam naturalizar o discurso e que se esforçam por mascarar a regra.»

10 Cf. Julia Kristeva, *La productivité dite texte*, in *Communications* n.º 11, Seuil, Paris, 1968, p. 61: «... a *verdade* seria um discurso que se assemelha ao real; o *verosímil*, sem ser verdadeiro, seria o discurso que se assemelha ao discurso que se assemelha ao real.»; «O sentido verosímil *simula* preocupar-se com a verdade objectiva; o que o preocupa de facto é a sua relação com um discurso cujo «fingir-ser-uma-verdade-objectiva» é reconhecida ,admitido, institucionalizado.»

[11] Isto torna-se evidente desde a pré-história do género. Com efeito, o romance gótico, ainda naturalmente influenciado pela estética neoclássica, embora começando já a opor-se-lhe, atribui grande importância ao verosímil, como se verifica no prefácio da 2.ª edição de *The Castle of Otranto*, onde Horace Walpole refere a tentativa de adequação das personagens à opinião comum dos eventuais destinatários da narrativa: «O autor (...) desejava conduzir as personagens humanas do seu drama de acordo com as regras da probabilidade; em suma, fazê-las pensar, falar e actuar como é natural supor que simples homens e mulheres fariam em situações extraordinárias.» (in Philip Henderson (ed.), *Shorter Novels of the Eighteenth Century*, J. M. Dent & Sons, London, 1961, p. 102).

[12] Cf. Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, p. 66: «... a falsidade e o artifício da narrativa fantástica não são totalmente arbitrários: o jogo com a credibilidade e o improvável remete para o debate de uma época sobre o real e os seus modos de representação.»

[13] L. P. Hartley, *Introduction*, in Cynthia Asquith (ed.), *The Third Ghost Book*, Pan Books, London, 1965, p. VIII.

[14] Elizabeth Bowen, *Introduction*, in Cynthia Asquith (ed.), *The Second Ghost Book*, Pan Books, London, 1965, p. VII.

[15] O vampiro convencional, já pouco encenado hoje pelas narrativas fantásticas e de horror, sobrevive ainda em certos filmes de qualidade duvidosa. Embora empregado algumas vezes antes, o tema foi em grande medida codificado, com as características que viriam a vulgarizar-se até hoje, pela pequena novela de John-William Polidori, *The Vampire* (1819). Porém, a sua verdadeira promoção literária deve-se sobretudo a *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu e a *Dracula* (1897) de Bram Stoker. Desta última obra retira-se a seguinte descrição do conde Dracula que reflecte vários traços da figura convencional do vampiro: «O seu rosto era marcadamente aquilino, com nariz fino e alto e narinas arqueadas de forma curiosa; a testa alta e curva e o cabelo rareando à volta das têmporas, mas crescendo com profusão no resto da cabeça. As sobrancelhas eram muito grossas, quase se tocando por cima do nariz e tendo cabelo tão espesso que parecia encaracolar-se devido à sua própria abundância. A boca, tanto quanto pude vê-la sob o farto bigode, era firme e parecia cruel, com dentes brancos e estranhamente aguçados; estes sobressaíam por cima dos lábios, cuja notável vermelhidão mostrava uma espantosa vitalidade para um homem da sua idade. Quanto ao resto, as arelhas eram pálidas e extremamente bicudas na parte superior; o queixo era largo e forte e as maçãs do rosto firmes, embora finas. O seu aspecto geral era de uma extraordinária palidez.» (Bram Stoker, *Dracula*, Pocket Books, New York, 1947, pp. 18-19). Sobre a figura do vampiro, veja-se:

Peter Panzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952; Roland Villeneuve, *Loups-garous et vampires*, Éditions J'ai Lu, Paris, 1970; Ornella Volta, *The Vampire* (tradução do italiano por Raymond Rudorff), Award Books, New York, s. d.; Robert Ambelain, *Le vampirisme*, Robert Laffont, Paris, 1977.

[16] Cf. Gérard Genette, *Vraisemblance et motivation*, in *Communications* n.º 11, Seuil, Paris, 1968, p. 7: «De época para época, de género para género, (...) o que subsiste e define o verosímil é o princípio formal do respeito da norma, quer dizer, a existência de um vínculo de implicação entre a conduta particular atribuída a determinada personagem e determinada máxima geral implícita e aceite.»

[17] Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille, Carmen*, Larousse, Paris, 1969. Sobre a construção do verosímil nesta obra, veja-se Pierre Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Paris, 1951, cap. IV, sobretudo as seguintes afirmações: «Mérimée possui também aquele engenho cruel que esgota as hipóteses lógicas e que leva a razão a contradizer-se, aceitando o irracional. O sobrenatural ou o improvável têm quase sempre a última palavra, ficando nós sem energia para proclamar o nosso cepticismo...»; «Esta destreza em tornar um prodígio verosímil faz parte, segundo o próprio Mérimée, da poética do género.»

[18] Henry James, *The Turn of the Screw and The Aspern Papers*, J. M. Dent & Sons, London, 1963; W. W. Jacobs, *The Monkey's Paw*, in Herbert Van Thal (ed.), *The Seventh Pan Book of Horror Stories*, Pan Books, London, 1966.

[19] Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952, pp. 199-200.

[20] Em *Dracula*, por exemplo, Bram Stoker emprega algumas personagens deste tipo. A figura mais importante, o Prof. Van Helsing, é cumulada pelo narrador de títulos universitários: «M. D., D. Ph., D. Lit., etc., etc.» (Bram Stoker, *Dracula*, Pocket Books, New York, 1947, p. 120). Outras são John Seward (também médico), Lord Godalming (um aristocrata inglês) e Quincey Morris (um americano rico). Contudo, já muito antes Mérimée atribuía o papel de testemunhas privilegiadas da acção a figuras com características idênticas: o Prof. Wittembach em *Lokis* e o erudito narrador anónimo de *La Vénus d'Ille*. Como Évelyne Caron verificou (em *Structures et organisation de quelques thèmes dans les oeuvres d'Arthur Machen*, in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972), também nas narrativas de Arthur Machen a função de investigador e avalizador dos fenómenos extranaturais é geralmente atribuída à «élite» do conhecimento: «... só aqueles que detêm o saber (médicos, professores, intelectuais amigos actuando como comparsas)...» (p. 37). O mesmo acontece com várias personagens de H. P. Lovecraft (Cf. Maurice Lévy, *Lovecraft*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972, pp. 58-59).

[21] Em *A Dama Pé-de-Cabra* de Alexandre Herculano, por exemplo, o narrador alicerça a sua história, desde o início, na autoridade dos livros: «Se a conto, é porque a li num livro muito velho.» (Alexandre Herculano, *Lendas e Narrativas* (tomo II), Livraria Bertrand, Lisboa, s. d., p. 7). Outra personagem também o faz: «Sei a história dessa mulher das serras. Está escripta há mais de cem annos na última folha de um sanctoral godo do nosso mosteiro.» (p. 19). M. R. James, por seu turno, recorre a artifício idêntico em *Canon Alberic's Scrap-book* e *The Treasure of Abbot Thomas* (Veja-se M. R. James, *Ghost Stories of an Antiquary*, Penguin Books, Harmondsworth, 1974). O seguinte excerto da nota introdutória a *Ghost Stories of an Antiquary* reflecte bem o carácter fictício dos livros e de diversos dados culturais referidos em algumas das narrativas: «Quanto aos fragmentos de erudição ostensiva que estão espalhados nas minhas páginas, quase tudo o que lá aparece é pura invenção; naturalmente, nunca houve qualquer livro como o que cito em *The Treasure of Abbot Thomas*.» (p. 8). Contudo, é com H. P. Lovecraft

que a utilização de documentos de toda a ordem, em especial livros, atinge o máximo de intensidade no fantástico, embora este conjunto de processos seja vulgar em numerosos outros autores do género.

22 Este apoio documental da alegada veracidade das ocorrências sobrenaturais abunda nas obras de Lovecraft. Por exemplo, *The Case of Charles Dexter Ward* (Panther Books, London, 1969) «reproduz» ou faz referência a uma grande quantidade de textos de diversa índole (cartas, diários, excertos de livros, registos municipais e outros, notícias de jornais, folhetos de propaganda, invocações e frases rituais, etc.) escritos tanto numa língua real (latim de diferentes épocas, «pastiches» de inglês dos séculos XVII e XVIII, etc.), como fictícia. (Sobre este assunto, veja-se Maurice Lévy, *Lovecraft*, Union Générale d'Editions, Paris, 1972, pp. 137-141). Processos de idêntico teor são também observáveis em várias obras de Arthur Machen (*The Great God Pan* e *The Terror*, por exemplo) ou de M. R. James (cf. nota anterior). O mesmo se verifica em narrativas de diversos autores norte-americanos directamente influenciados por Lovecraft, como Clark Ashton Smith, Robert E. Howard, August Derleth, Lin Carter, etc.

23 Alguns exemplos de obras que empregam estes artifícios: Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Gallimard, Paris, 1958; Edgar Poe, *MS. Found in a Bottle*, *Mellonta Tauta* (in Edgar Poe, Tales of *Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971); Prosper Mérimée, *Lokis* (in Prosper Mérimée, *Nouvelles Complètes* (tome 2), Le Livre de Poche, Paris, 1965); H. P. Lovecraft, *The Temple* (in H. P. Lovecraft, *Dagon and other macabre tales*, Panther Books, Frogmore, St Albans, 1973).

24 Cf. Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (in Philip Henderson (ed.), *Shorter Novels of the Eighteenth Century*, J. M. Dent & Sons, London, 1961. No prefácio à 1.ª edição deste texto, afirma-se: «A presente obra foi encontrada na biblioteca de uma antiga família católica do norte da Inglaterra. Foi impressa em Nápoles, em letra gótica, no ano de 1529.» (p. 99). Só no prefácio à 2.ª edição a identidade do autor é revelada: «A forma favorável como esta pequena obra foi recebida pelo público leva o autor a explicar as razões pelas quais a escreveu. Mas, antes de esclarecer tais motivos, é conveniente ele pedir perdão aos seus leitores por lhes ter apresentado o seu trabalho através da personagem fictícia de um tradutor.» (p. 102).

25 Sobre este assunto, veja-se Jean Gattegno, *Folie, croyance et fantastique dans «Dracula»* (in *Littérature*, n.º 8, Larousse, Paris, 1972, p. 72). Em *Dracula* de Bram Stoker, as diversas personagens que durante uma parte da obra desempenham a função de céptico virão a ser inteiramente convencidas adiante, o que se torna patente, por exemplo, através duma simples pergunta retórica de Van Helsing: «Nós aprendemos a acreditar — todos nós — não é assim?» (Bram Stoker, *Dracula*, Pocket Books, New York, 1947, p. 232). Veja-se também a nota 20 deste capítulo.

26 Expressão utilizada por E. M. de Melo e Castro na sua introdução à *Antologia do conto fantástico português*, Edições Afrodite, Lisboa, 1974, p. XX. Esse afastamento no espaço verifica-se, por exemplo, em *Vathek* de William Beckford (in Philip Henderson (ed.), *Shorter Novels of the Eighteenth Century*, J. M. Dent & Sons, London, 1961) ou em *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki, Gallimard, Paris, 1958. O afastamento no tempo é frequente em contos portugueses como *A Dama Pé-de-Cabra* de Alexandre Herculano (in *Lendas e Narrativas* (tomo II), Livraria Bertrand, Lisboa, s. d.) ou *O Defunto* de Eça de Queirós (in *Contos*, Lello & Irmão, Porto, s. d.). Aliás, já a primeira narrativa gótica, *The Castle of Otranto* (in Philip Henderson (ed.), *Shorter Novels of the Eighteenth Century*, J. M. Dent & Sons, London, 1961), conjugava os dois tipos de distanciação situando a acção na Itália medieval.

27 Esta prática ocorre, por exemplo, em narrativas de Edgar Poe, sobretudo em *The Imp of the Perverse* (in Edgar Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971), onde a parte propriamente narrativa quase desaparece no meio de longas considerações de vária índole.

28 In Edgar Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971.

5

OS PERIGOS DA RAZÃO

Embora em grande medida «se alimente do escândalo da razão» [1], como diz Louis Vax, o fantástico vive sobretudo do seu adormecimento [2], da sua inanição perante o impensável, da sua impotência para, frente à subversão do real, recorrer a uma explicação plausível que a destrua. Mais do que isso: o fantástico procura estabelecer e consolidar duma forma fraudulenta «a aliança da razão com o que ela recusa habitualmente» [3]. Com efeito, a existência plena de uma explicação irrecusável, de uma *racionalização* de tudo o que de alucinante acontece na narrativa, cortaria cerce o desenvolvimento do sobrenatural, anulando ao mesmo tempo a possibilidade de construção das restantes etapas do género. Duma forma aproximada, já H. P. Lovecraft o afirmava:

> «Em termos gerais, podemos dizer que uma narrativa sobrenatural cujo objectivo é ensinar ou produzir um efeito social, ou cujos horrores são explicados por meios naturais, não é uma verdadeira narrativa de terror cósmico.» [4]

A racionalização de todos os elementos sobrenaturais encenados no texto iria assim fazê-lo pender para um género contíguo ao fantástico (o estranho) se viesse a ser demonstrado de forma incontroversa que aquilo que se julgava alheio à natureza era afinal inteiramente familiar e explicável. Por outro lado, se essa racionalização surgisse através de efeitos cómicos, poderia ainda conferir à narrativa um carácter acentuadamente grotesco.

Deste modo, enquanto a manutenção da ambiguidade entre o natural e o sobrenatural constitui o traço básico do fantástico face aos outros géneros em que a temática meta-empírica assume uma posição dominante, a explicação racional dos

fenómenos que eventualmente aparentaram uma origem alheia ao mundo conhecido pode ser considerada a característica distintiva do estranho perante esses géneros. De facto, se o fantástico se define por um equilíbrio entre aceitar ou recusar a ocorrência extranatural, o estranho destrói tal indecisão antes do fim da narrativa, explicando a pretensa manifestação sobrenatural.

Embora a racionalização convincente represente o perigo supremo para o fantástico, isso não impede que o texto «explicado» evidencie muitas vezes, na parte que a antecede, o conjunto das características do género, podendo, até, constituir um modelo apreciável de vários aspectos da sua construção. Exemplo disto é *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki, narrativa que só em parte mantém a ambiguidade pois nela os acontecimentos e personagens aparentemente sobrenaturais acabam por ser explicados. Contudo, esta obra é muitas vezes referida em textos críticos como repositório de exemplos dos traços do género, até porque a sua explicação final se torna suficientemente inverosímil para não destruir por completo a ambiguidade desenvolvida ao longo da intriga [5].

Contudo, nem sempre a racionalização do sobrenatural é susceptível de anular o carácter ambíguo do fantástico. De facto, tal apenas acontece quando ela é empregada de uma forma *plena*, nomeadamente quando todas as figuras e acontecimentos insólitos evocados na obra são explicados através de nexos de causalidade baseados nas leis naturais ou se tornam objecto de evidente distanciamento por parte do narrador, pelo recurso à ironia, a efeitos cómicos ou a outros processos equivalentes. No entanto, a explicação racional pode assumir um âmbito meramente *parcial*, abrangendo apenas um aspecto da acção ou uma personagem, sem que o carácter meta-empírico dos restantes elementos insólitos seja posto em causa.

O emprego da racionalização parcial como processo redutor do impacto eventualmente produzido pelo fenómeno sobrenatural é muito frequente, sendo raras as narrativas do género em que não surge. As suas características são visíveis, por exemplo, em vários pontos do já referido *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Assim, logo na primeira jornada da obra, quando Alphonse, a principal personagem masculina, já começa a ter dúvidas quanto à verdadeira natureza de duas belas desconhecidas que encontrara em circunstâncias pouco usuais, a sua incerteza é reforçada momentaneamente pela atitude de uma delas:

«Zibeddé perguntou-me o que era um medalhão que via no meu peito e se seria o retrato de uma amante.

— É, respondi-lhe, uma jóia que a minha mãe me deu e que prometi trazer sempre; contém um pedaço da cruz verdadeira.

Perante estas palavras, vi Zibeddé recuar e empalidecer.

— Estais perturbada, disse-lhe. Contudo, a cruz só pode atemorizar o espírito das trevas.

Émina respondeu em vez da irmã:

— Senhor cavaleiro, disse-me, sabeis que somos muçulmanas e não deveis ficar surpreendido com a inquietação que a minha irmã vos mostrou.» [6]

Verifica-se aqui o emprego de um processo muito vulgar no fantástico: numa rápida sucessão, faz-se surgir uma ocorrência insólita que se mantém um instante e logo é reconduzida ao plano familiar da natureza por meio de uma racionalização parcial. Tal artifício é também visível nos seguintes excertos de duas narrativas de H. P. Lovecraft:

«O que me fez querer fugir foi algo muito ligeiro e indefinível. Talvez se tratasse de um certo odor estranho que julgo ter notado — embora soubesse muito bem como os odores bafientos são comuns mesmo nas melhores casas de campo antigas.»

«... o som de um ligeiro movimento parecia vir da eterna escuridão do alto da torre, para lá do alçapão. Ratazanas, sem dúvida...» [7]

Outro exemplo deste tipo de explicação racional encontra-se na resposta com que uma personagem de *The Novel of the White Powder* de Arthur Machen (o dr. Haberden) procura reduzir a proporções normais aquilo que outra figura (Helen Leicester) aparenta considerar uma manifestação de carácter sobrenatural:

««... não fui enganada. Eu vi com os meus próprios olhos aquilo que lhe contei.»

«Sim, sim, evidentemente. Contudo, os seus olhos tinham estado a contemplar o estranho pôr-do-sol que tivemos hoje. Essa é a única explicação. Tenho a certeza de que amanhã verá tudo nas suas devidas proporções.»» [8]

Deste modo, torna-se óbvio que só a racionalização plena anula o fantástico pois, ao destruir totalmente o sobrenatural, impede o desenvolvimento das etapas subsequentes da construção do género. A obra cuja fenomenologia meta-empírica for explicada de forma plausível passará, assim, para o estranho ou para uma terra-de-ninguém situada entre aquele e o fantástico.

Em contrapartida, a racionalização parcial não só não desfaz a manifestação insólita encenada na narrativa como tem até um papel frequentemente importante na sua consolidação [9], dado que, além de a não pôr globalmente em causa, suscita no destinatário do enunciado uma ilusão de confiança na «imparcialidade» do narrador, tornando-se assim um importante fautor de verosimilhança. Além disso, se ao longo do texto não houvesse por parte do sujeito da enunciação ou de qualquer personagem a mínima tentativa no sentido de explicar o sobrenatural em termos racionais e esta fenomenologia aberrante aparentasse ser aceite sem objecções, facilmente deixaria de se manter a ambiguidade exigida pelo género e a obra inclinar-se-ia para o maravilhoso.

Por outro lado, a racionalização parcial pode contribuir para reforçar as notações do mundo material normal representado na obra, sublinhando-lhe certos traços «realistas» e aparentando manter a acção dentro dos limites do senso comum. Também por esta via incrementa a plausibilidade da intriga e, como se aplica apenas a um aspecto de pormenor na globalidade da ocorrência extranatural, simula atacá-la sem a pôr realmente em perigo e sem comprometer a periclitante construção do fantástico. Além disso, pode ainda ter o efeito de contrabalançar os excessos de imaginação de que por vezes são rodeadas certas fases da acção ou determinadas personagens. Quando tais excessos ameaçam fazer descambar a narrativa para o maravilhoso, a explicação parcial pode repor o equilíbrio necessário ao género favorecendo a ambiguidade da acção. Contudo, se a racionalização (plena ou parcial) não for verosímil, o seu emprego retira coerência à intriga, vindo a narrativa a ser remetida para zonas marginais do grotesco.

De obra para obra, a racionalização pode assumir formas e fundamentos diversos, embora certos processos de a promover mereçam um interesse especial pela frequência com que são empregados. Antes de abordar alguns, deve, contudo, lembrar-se que a racionalização pode resultar não apenas de características do próprio enunciado que a ela conduzam, mas

de leituras excessivamente interpretativas ou desvirtuantes da literalidade dos acontecimentos e personagens propostos pela narrativa. Embora extratextuais e aleatórias, estas modalidades de explicação racional devem ser mencionadas como eventuais perigos a que a construção fantástica está sujeita.

Entre elas, Tzvetan Todorov [10] refere e analisa detalhadamente as duas mais susceptíveis de conduzir a uma racionalização plena e plausível das manifestações sobrenaturais encenadas na obra: a leitura «alegórica» e a leitura «poética». O perigo representado pela primeira resulta sobretudo de que, na narrativa fantástica, a delimitação precisa e bem definida que na vida real existe entre sentido próprio e sentido figurado se esbate ou se apaga. Daí ser fácil o destinatário do enunciado deslizar para uma interpretação alegorizante da fenomenologia meta-empírica, tomando-a como representativa de qualquer coisa ou ideia. Ora, nas narrativas do género, o sobrenatural é proposto como parte integrante do real e não como apontando para qualquer realidade exterior a si próprio, pelo que não pode admitir uma leitura que lhe empreste um sentido figurado [11]. Uma tal interpretação teria como efeito remetê-lo para o papel de significante de algo, de veículo de conceitos, explicando-o e, paralelamente, destruindo o equilíbrio do género [12]. O mesmo efeito poderia resultar ainda do que Todorov denomina «leitura poética» do texto fantástico [13].

Assim, qualquer leitura heterodoxa, sobretudo quando intensamente criativa, significa a morte do género. Contudo, reafirme-se, estes tipos de explicação resultam apenas de abordagens da obra que não respeitam a estrita literalidade do mundo meta-empírico nela evocado. Assim, embora decorram parcialmente da inépcia de uma narração que não as conseguiu evitar, tais racionalizações são obviamente externas ao texto e aos objectivos que este prossegue. Menos aleatórias e imprecisas são aquelas que aparecem expressas no discurso de uma forma clara e intencional. Aqui não se trata já de perigos «de fora» que espreitam o fantástico, mas de recursos conscientemente usados na narração visando destruí-lo ou reforçá-lo.

Uma das formas mais comuns de neutralizar o teor aparentemente sobrenatural de certas manifestações encenadas ao longo da intriga consiste em «interditar» a personagem que as presencia, retirando-lhe capacidade testemunhal e anulando, por via disso, o valor probatório do seu depoimento. A explicação racional pode assim resultar da invocação da loucura da personagem [14] que teve contacto directo com o fenómeno insólito, considerando-se diminuída a sua capacidade de discernimento sobre as características do acontecido e consequentemente viciada a credibilidade dos relatos que porventura produza. Outro processo menos radical e mais frequente de negar à personagem validade como testemunha é atribuir-lhe falhas, erros ou incapacidades de percepção [15] devidos a falsas impressões sensoriais, sonhos, enganos dolosamente provocados por outrem, etc. O emprego repetido destes motivos (que, embora se prestem facilmente ao desenvolvimento da ambiguidade, podem também promover a anulação do carácter sobrenatural das manifestações) era já objecto de referência por parte do formalista russo Boris Tomachevski [16]. Também se pode procurar desfazer o carácter alegadamente extranatural de figuras e acontecimentos racionalizando-os através de uma explicação que simule um certo rigor científico com base em dados de diversos ramos do conhecimento [17]. Tais dados, porém, nem sempre são plausíveis e bem introduzidos na intriga, pelo que esta explicação, além de anular a construção do fantástico, pode ainda impedir que a narrativa se desloque para o género estranho por lhe conferir um simplismo excessivo. Análoga à anterior é a modalidade de racionalização, de emprego relativamente recente, que se baseia em aspectos gerais de parapsicologia, com especial incidência nos fenómenos de percepção extra-sensorial [18].

Tendo a racionalização plena o objectivo de destruir o pretenso sobrenatural evocado na obra e desfazer a indeterminação do destinatário do enunciado, remetendo de novo a totalidade da intriga para o mundo familiar da natureza, tal finalidade pode também ser alcançada pela utilização de efeitos cómicos. Esses efeitos anulam o equilíbrio da ambiguidade fantástica e levam a narrativa a recuar até ao grotesco. Assim, tornando a manifestação meta-empírica objecto do riso de diversas personagens, suprimem qualquer dúvida quanto à possibilidade da sua existência objectiva, ao mesmo tempo que viabilizam leituras de carácter «alegórico».

Essa racionalização pelo ridículo [19] pode ser exemplificada por uma passagem do início de *The Canterville Ghost* de Oscar Wilde [20]. Nela se verifica a ocorrência sucessiva de dois fenómenos insólitos cuja possível interpretação extranatural é imediatamente anulada pelas reacções imprevistas e demolidoras (segundo a perspectiva das regras do género) de dois membros da família americana que acaba de se instalar numa velha casa senhorial da Inglaterra:

««Subitamente, a sr.ª Otis apercebeu-se de uma nódoa de tom vermelho escuro no chão junto à lareira e, sem se dar conta do que ela realmente significava, disse à sr.ª Umney: «Creio que entornaram alguma coisa ali.»

«Sim, minha senhora», respondeu a velha governanta em voz baixa, «foi sangue que caiu naquele sítio.»

«Que coisa medonha», disse a sr.ª Otis, «não suporto nódoas de sangue numa sala de estar. Ela tem de ser imediatamente limpa.»

A velha sorriu e respondeu na mesma voz baixa e misteriosa: «É o sangue de «Lady» Eleanore de Canterville, assassinada naquele mesmo lugar pelo seu próprio marido, «Sir» Simon de Canterville, em 1575. «Sir» Simon sobreviveu-lhe por nove anos e desapareceu subitamente em circunstâncias muito misteriosas. O corpo nunca foi descoberto, mas o seu espírito culpado ainda assombra a mansão Chase. A nódoa de sangue foi sempre muito admirada por turistas e outras pessoas e não pode ser apagada.»

«Isso é tudo um disparate», bradou Washington Otis, «o tira-nódoas Pinkerton's Champion e o detergente Paragon limpam-na num instante.» E, antes que a aterrorizada governanta pudesse fazer qualquer coisa, ele tinha-se ajoelhado e esfregava rapidamente o chão com um pequeno pau do que parecia ser um cosmético preto. Em poucos momentos desapareceram os vestígios da mancha de sangue.

«Eu sabia que o Pinkerton resolvia isto», exclamou triunfante, olhando em redor para a sua extasiada família. Porém, não tinha acabado de dizer estas palavras quando um terrível relâmpago iluminou a sala escura, um tremendo trovão fê-los erguer todos e a sr.ª Umney desmaiou.

«Que clima monstruoso!» disse o embaixador americano, acendendo um longo charuto. «Creio que este velho país está tão superpovoado que não há bom tempo que chegue para toda a gente. Sempre me pareceu que a emigração é a única solução para a Inglaterra.»» [21]

Este tipo de racionalização, contudo, pode também verificar-se involuntariamente devido a pura imperícia da narração,

começando muitas vezes por resultar da falta de verosimilhança da própria explicação racional ou da forma incorrecta como é incluída na intriga.

Conseguindo fugir à armadilha da racionalização plena e manter a ambiguidade sem a qual não tem existência, o fantástico prossegue a sua difícil e perigosa construção. Para reforçar essa ambiguidade terá de a reiterar diversas vezes, reflectindo-a no maior número possível de elementos do discurso, de forma a poder comunicá-la ao destinatário da enunciação.

Notas

1 Cf. Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974: «O fantástico alimenta-se do escândalo da razão.» (p. 29); «... o fantástico não quer apenas o impossível porque é assustador; quere-o porque é impossível. Querer o fantástico é querer o absurdo e o contraditório.» (p. 31). Noutra obra (*La séduction de l'étrange*, P.U.F., Paris, 1965), Vax afirma ainda que o fantástico «... implica a razão como o erro implica a verdade.» (p. 243).

2 Vax também o reconhece quando, ao referir-se ao sobrenatural, diz: «É preciso que ele se insinue pouco a pouco, que, em vez de escandalizar a razão, a adormeça.» (*L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974, p. 13).

3 Cf. Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974: «... o seu argumento decorre da aliança da razão com o que ela habitualmente recusa.» (p. 23).

4 H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1973, p. 16.

5 Vários críticos, como Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière e outros, têm recorrido a esta obra, retirando dela exemplos de características do género. Sobre este assunto, veja-se Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, pp. 48, 50, 51.

6 Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Gallimard, Paris, 1958, p. 59. O mesmo processo é empregado várias vezes em *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée. Por exemplo, quando um rapaz é ferido na cabeça pela pedra que acabara de atirar à estátua de Vénus (o elemento sobrenatural na narrativa), o narrador afasta por completo a ideia de que a pedra teria sido lançada intencionalmente pela efígie da deusa, atalhando: «Era evidente que a pedra tinha ricocheteado no metal e tinha castigado o brincalhão pelo ultraje que fizera à deusa.» (Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille, Carmen*, Larousse, Paris, 1969, p. 30). Também em *Lokis*, Mérimée usa a racionalização parcial quando o conde Szémioth procura explicar ao Prof. Wittembach a estranha situação em que este o vira, trepando às árvores como um animal (Prosper Mérimée, *Nouvelles Complètes* (tome 2), Le Livre de Poche, Paris, 1965, p. 242). Outro exemplo é visível na seguinte passagem de *The Shuttered House* de August Derleth (in

Peter Haining (ed.), *Weird Tales*, Sphere Books, London, 1978), onde se discute a possibilidade de uma casa estar assombrada, o que efectivamente se vem a verificar:

«"Com certeza não está a pensar que aqui existe alguma *influência?*», perguntou Jepson incrédulo, erguendo a voz. À medida que fazia a pergunta, uma súbita suspeita assaltou-o.

O dr. Evans abanou a cabeça. «Oh, não me compreenda mal. Eu não estou a sugerir nada disso. Evidentemente, tem havido boatos idiotas sobre a casa, mas devem-se quase sempre a rapazitos e estou certo de que sabe tão bem como eu que, para o rapaz típico de qualquer cidade pequena, uma casa assombrada é quase uma necessidade psicológica.»» (p. 88).

[7] H. P. Lovecraft, *The Whisperer in Darkness* e *The Haunter of the Dark*, in H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and other tales of Terror*, Panther Books, London, 1963, pp. 157 e 214, respectivamente.

[8] Arthur Machen, *The Novel of the White Powder*, in Arthur Machen, *Tales of Horror and the Supernatural* (vol. II), Pinnacle Books, New York, 1973, p. 58.

[9] M. R. James refere-a na sua introdução à colectânea *Ghosts and Marvels*, V. H. Collins (ed.), Oxford University Press, 1924, p. VI: «Por vezes, não é inconveniente deixar uma certa abertura para uma explicação natural. Porém, considero que essa abertura deveria ser suficientemente estreita para não se tornar praticável.»

[10] Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, pp. 50-51.

[11] Cf. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 69.

[12] Isto mesmo era já referido de uma forma aproximada por H. P. Lovecraft: veja-se a nota 4 deste capítulo.

[13] Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p. 65: «... a leitura poética constitui um escolho para o fantástico. Se, ao ler um texto, se recusa toda a representação e se considera cada frase como uma pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer: ele exige, recorde-se, uma reacção aos acontecimentos tal como se produzem no mundo evocado. Por isso, o fantástico não pode subsistir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica (ainda que existam antologias de «poesia fantástica» ...). Em suma, o fantástico implica a ficção.»

[14] A hipótese da loucura da personagem (por vezes acumulando a função de narrador) é frequentemente levantada nas narrativas de Edgar Poe, mesmo que a seguir seja negada de forma terminante. Veja-se, por exemplo, *The Black Cat* (in Edgar Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971, p. 518): «Não espero nem peço crédito para a narrativa espantosa e, não obstante, comezinha que estou prestes a passar a escrito. Eu estaria, de facto, louco se o esperasse num caso em que até os meus sentidos rejeitam o seu próprio testemunho. Porém, não estou louco...». Também em *The Tell-Tale Heart* (in *op. cit.*, p. 289) este processo é visível: «É VERDADE! — nervoso — tinha estado e estou terrivelmente nervoso; mas porque hão-de dizer que estou louco? A doença apurara-me os sentidos — não os tinha destruído — não os tinha embotado... Então, como posso estar louco?»

[15] Cf. o exemplo atrás registado de *The Novel of the White Powder* de Arthur Machen (nota 8 deste capítulo). Outro exemplo

deste tipo de racionalização pode encontrar-se em *The Sphinx* de Edgar Poe (in Edgar Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971). Neste caso, um pequeno insecto é, de forma um tanto forçada, tomado por um monstro devido a ilusão óptica do observador.

[16] Cf. Boris Tomachevski, *Thématique*, in Tzvetan Todorov (ed.), *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965, p. 288: «Os motivos habituais que oferecem a possibilidade de uma dupla interpretação são o sonho, o delírio, a ilusão visual ou outra, etc.».

[17] Algumas obras em que é visível este tipo de racionalização (total nuns casos, parcial noutros): Mary Shelley, *Frankenstein*, J. M. Dent & Sons, London, 1961; Edward Bulwer Lytton, *The House and the Brain* (in Michel Parry (ed.), *Reign of Terror — The 2nd Corgi Book of Great Victorian Horror Stories*, Corgi Books, London, 1977); Mário de Sá-Carneiro, *A Estranha Morte do Professor Antena*, in E. M. de Melo e Castro (ed.), *Antologia do conto fantástico português*, Edições Afrodite, Lisboa, 1974; Richard Matheson, *I am Legend*, Fawcett Publications, New York, 1954; James Blish, *There shall be no Darkness*, in *Zacherley's Vulture Stew*, Ballantine Books, New York, 1960.

[18] Este tipo de racionalização aparece apenas em narrativas escritas nas últimas décadas, o que corresponde em grande medida ao desenvolvimento da própria parapsicologia como ramo do conhecimento científico. Assim, *O sexto sentido* de Mário de Sá-Carneiro (in Eurico da Costa (ed.), *Os melhores contos fantásticos*, Arcádia, Lisboa, 1959), escrito em 1909, é certamente um dos contos mais antigos entre os que já incluem esta modalidade de explicação racional.

[19] Um exemplo interessante de racionalização pelo ridículo que, no entanto, não destrói completamente a ambiguidade da acção é *The Inexperienced Ghost* de H. G Wells (in Alfred Hitchcock (ed.), *14 of my Favorites in Suspense*, Dell Books, New York, 1976). Também Ambrose Bierce se aproxima por vezes dos limites do grotesco embora esse procedimento seja nele um risco calculado que quase nunca redunda inteiramente em desastre para o equilíbrio da construção fantástica. Já os contos de R. Chetwynd-Hayes, por exemplo, utilizam invariavelmente efeitos cómicos, fugindo por isso ao fantástico (cf. R. Chetwynd-Hayes, *Tales of Fear and Fantasy*, Fontana Books, Glasgow, 1977).

[20] Freud refere esta narrativa em *Das Unheimliche*. Cf. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* (in Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée* (tradução de Marie Bonaparte e Mme E. Marty), Gallimard, Paris, 1933, p. 210): «... mesmo um verdadeiro espectro, como o do conto de O. Wilde, *O fantasma de Canterville*, perde todo o direito a inspirar o mínimo terror a partir do momento em que o escritor se permite a brincadeira de o expor a ridículo e de deixar que trocem dele.»

[21] Oscar Wilde, *The Canterville Ghost*, in Oscar Wilde, *Lord Arthur Saville's Crime and Other Stories*, Methuen & Co., London, 1917, pp. 69-71.

6

O NARRATÁRIO: PAPEL E LIMITAÇÕES

Resultando de uma construção que tem de percorrer diversas etapas, superar constantes perigos e circunscrever-se a artifícios ou processos naturalmente comuns à maioria dos restantes géneros, a narrativa fantástica consegue atingir efeitos de leitura por vezes surpreendentes [1]. A utilização desse conjunto de meios visa em última análise a adesão do destinatário mediato da obra (o leitor) à manifestação sobrenatural nela expressa, sem, contudo, o deixar excluir por completo a possibilidade de uma saída racional para o enigma. Instalar tal perplexidade na mente do leitor é, como já se focou, um objectivo básico da construção narrativa própria do género.

Para o alcançar, essa reacção que se pretende suscitar no destinatário real do discurso é prefigurada por um conjunto de linhas de actuação, por um verdadeiro papel que a intriga deixa entrever de forma mais ou menos clara. Esta importância atribuída à reacção do receptor do enunciado, amiúde evidenciada no texto fantástico, assume grande relevo na definição que Tzvetan Todorov dá do género, cujo cerne reside, para ele, no leitor e na *hesitação* perante o sobrenatural que se espera daquele [2]. Todorov refere-se, como é óbvio, não ao leitor real mas a uma figura pelo menos implícita ao próprio texto, o *narratário* [3], receptor imediato e fictício do discurso narrativo. A ele cabe representar, perante o desenrolar das ocorrências aí encenadas, um determinado papel de que resulte nítido o tipo acima referido de reacção à fenomenologia meta-empírica. Tal papel é paralelamente proposto ao leitor real, que o aceitará ou não, cabendo à própria narrativa suscitar o seu cumprimento numa percentagem tão elevada quanto possível de leituras potenciais.

Por seu turno, o grau de eficiência do narratário na transmissão deste conjunto de directrizes de leitura varia naturalmente com o estatuto que lhe é atribuído no texto. Em geral,

executa a sua função de forma mais facilmente detectável e, portanto, mais eficaz quando é intradiegético, ou seja, quando intervém na acção como personagem. Contudo, mesmo um destinatário exterior à história (extradiegético, portanto) é susceptível de comunicar com apreciável clareza ao leitor real o papel que lhe é destinado, sobretudo se o discurso o sublinhar suficientemente através das intervenções do narrador e de (outras) personagens.

Deste modo, o papel do narratário não pode deixar de constituir uma característica importante do género. Contudo, mesmo esquecendo por momentos o facto de o traço fundamental do fantástico residir na ambiguidade empírico/meta-empírico, fácil se torna concluir que a actuação destinada ao narratário não poderia, por vários motivos, ser tomada como um elemento suficientemente claro e definido para, por si só, caracterizar o género. Por um lado, a existência deste receptor imediato da narração nem sempre se torna aparente no texto, o que depende de diversos factores, como o facto de ser intradiegético ou extradiegético, a importância relativa que se lhe atribui na obra enquanto narratário e enquanto personagem propriamente dita, o grau de ingerência na acção que neste último caso lhe é conferido, a profundidade da sua caracterização como personagem, o seu maior ou menor conhecimento dos meandros da intriga, etc. As diferentes gradações de clareza daí decorrentes podem muitas vezes levar a que o papel do narratário não seja entendido e, por consequência, seguido pelo leitor real de textos do género. Por outro lado, a presumível diversidade de leitores reais e a consequente variedade das suas eventuais reacções perante a intriga tornam bastante improvável que tal hesitação se verifique sequer na maioria das leituras.

Tal variedade é até acentuada por certas obras que, em vez de exercerem um estrito controlo sobre o destinatário da enunciação, favorecem antes o desenvolvimento do seu livre arbítrio interpretativo promovendo uma leitura tanto quanto possível desligada de quaisquer orientações, mesmo que veiculadas indirectamente pelo narratário. Isto não significa que a reacção a uma leitura superficial destas obras não seja muitas vezes a de hesitar pura e simplesmente entre a explicação natural e a sobrenatural da acção. Porém, uma abordagem mais exigente já permitirá ao leitor conduzir a sua visão da narrativa de uma forma interveniente, multiplicando vias exegéticas, sobretudo as que se tornam propícias à explicação

racional. *The Turn of the Screw* e outros contos de Henry James (*Owen Wingrave* e *The Friends of the Friends*, por exemplo) são alguns dos muitos textos em que se torna evidente esta quase total ausência de linhas definidas sobre a actuação apontada ao narratário e ao leitor real, ausência resultante de uma polissemia intencional[4] em que se envolve a manifestação insólita. Para além de uma leitura «ortodoxa», cedendo à ambiguidade da ocorrência meta-empírica e hesitando entre aceitar ou não a sua aparente índole sobrenatural, um mundo de possibilidades interpretativas surge quando o leitor envereda pela explicação natural. É por isso que, em relação a este tipo de obras (às quais, de facto, nada falta para poderem ser consideradas fantásticas), as interpretações de acordo com as leis naturais tentam muito mais o leitor, tornando-se aliciantes pelo exercício exegético que propiciam.

Assim, facilmente se depreende que afastar o traço distintivo do fantástico da sua situação própria (a ambiguidade) para o colocar no papel (nem sempre explícito ou convincente) destinado ao narratário, como o faz Todorov, equivale a dar prioridade ao acessório sobre o essencial, privilegiando um factor aleatório em desfavor de uma característica constante de qualquer narrativa que se inscreva no género.

Tudo isto, afinal, para concluir que o papel do narratário nem sempre é claro, estando por vezes quase ausente de muitas narrativas que, não obstante, contêm todos os outros factores necessários à construção do género. Deste modo, mesmo no quadro de uma análise virada em exclusivo para os elementos intrínsecos ao texto, se torna discutível a tentativa de definição de um género literário apenas a partir da função de uma personagem (o narratário é, no máximo, isso), de um «ser de papel», de uma convenção que em numerosos casos pouco terá a ver com as leituras reais a que a obra vem eventualmente a submeter-se. Porém, muito mais frágil se tornaria ainda tal definição se, situando-se numa perspectiva extratextual, tentasse caracterizar a narrativa fantástica apenas através do impacto por ela exercido sobre o conjunto dos presumíveis destinatários reais. Com efeito, as reacções destes poderão ser de índole bastante variada e divergir por completo do papel que, por via do narratário, se pretende levá-los a cumprir. Perante a irrupção do sobrenatural na obra, qualquer leitor real poderá reagir aceitando-o, rejeitando-o ou hesitando entre uma e outra atitude. Se, por absurdo, a índole fantástica de uma narrativa dependesse da reacção do receptor real do texto, qualquer das duas

primeiras atitudes anularia o género pois contribuiria para a sua destruição ou, pelo menos, para alterar o equilíbrio precário em que se fundamenta. Ao aceitar sem reservas a subversão do real, o leitor levaria o texto a situar-se no maravilhoso, não no fantástico. Por seu turno, recusando completamente a fenomenologia meta-empírica, faria a narrativa recuar para o género estranho. De facto, só uma leitura incerta, permanentemente indecisa entre aceitar ou rejeitar aquilo que o discurso apresenta como real e a razão afasta como impossível, seria adequada à manutenção do difícil equilíbrio do fantástico.

Porém, como se torna óbvio, estes diferentes tipos de leitura não podem ser arvorados em critérios susceptíveis de contribuir para a caracterização do género. Com efeito, fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reacção do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários géneros, sem alguma vez se lhes permitir fixarem-se definitivamente num deles.

A evidente diversidade das reacções admissíveis na prática perante as obras do género poderia acrescentar-se um novo óbice quanto à validade do papel do narratário como traço distintivo do fantástico: a segunda leitura. De facto, esta difere totalmente da primeira, pois nela já o leitor real muito dificilmente se acomodará à atitude perante o sobrenatural que lhe é apontada pelo narratário[5]. Por outro lado, cabe ainda lembrar que a primeira leitura feita por um destinatário «experiente», profundo conhecedor de obras do género e dos artifícios que lhes são inerentes, poderá em muitos casos corresponder na prática a uma segunda leitura do texto.

Daí que a caracterização do género se tenha de basear, não em reacções aleatórias e exteriores à obra, mas em traços que se mantenham indiscutivelmente constantes, mesmo que sujeitos aos mais diversos cambiantes de leitura. Com efeito, os sinais do tipo de discurso literário em que um texto se insere hão-de estar inscritos nele, não podendo depender das atitudes necessariamente variáveis que porventura venha a suscitar nos seus destinatários imediatos.

A questão, atrás focada, das possíveis reacções destes perante a intriga leva a aflorar de passagem um falso problema, por vezes ainda hoje levantado, que conviria afastar definitivamente para a prateleira das curiosidades engendradas, até há poucas décadas, pela crítica impressionista do fantástico: o de considerar característica fundamental do género o medo[6] que

a manifestação meta-empírica é porventura susceptível de provocar no receptor real da narrativa. Sobre isto, basta dizer que, para além de qualquer reacção emocional da parte do leitor ser uma realidade completamente exterior à obra, constitui evidente ilogismo considerar um factor subjectivo como característica básica de qualquer género literário. Isto, sem contar ainda com o facto de a susceptibilidade de provocar medo ser, pelo menos, extensível ao maravilhoso e ao estranho. Com efeito, se algumas narrativas podem ser apontadas como visando intencionalmente infundir medo, essas serão sobretudo as de uma área incluível no género estranho: as narrativas de terror, nas quais a aparente fenomenologia extranatural é explicada antes do fim da intriga ou nem sequer chega a ser encenada. Pretendendo sobretudo representar o debate entre a razão e o seu oposto, entre o familiar e o inimaginável, a narrativa fantástica não visa necessariamente provocar o medo, ainda que tal se verifique com grande frequência. Deste modo, torna-se inconsequente referir o medo suscitado no leitor real (ou a intenção de o fazer) como um traço do género, o que não significa naturalmente que essa reacção emocional não esteja, de facto, quase sempre incluída no papel que o discurso reserva ao narratário, a certas personagens e, por vezes, ao próprio narrador.

Das várias questões examinadas nas últimas páginas resulta patente não só a inviabilidade da definição do género a partir da atitude do leitor real perante o texto, mas também a insuficiência que, para o mesmo efeito, é revelada pelo papel do narratário, ainda que seja inegável o seu relevo entre os vários traços do fantástico. Com efeito, para que a reacção destinada ao narratário (a hesitação) possa ser por ele «cumprida» com um mínimo de lógica e venha, com grande probabilidade, a ser experimentada pelo leitor real, é sobretudo necessário que a narração tenha criado na intriga condições para que tal se verifique. Ora, tais condições deverão primeiramente resultar da ambiguidade intrínseca da acção e do seu alastramento a todas as estruturas do discurso. Assim, serão os vários traços do género realizados no texto que irão conduzir o narratário (e com ele uma desejável maioria de leitores reais) à reacção esperada. Consequentemente, uma caracterização do fantástico não poderá limitar-se a referir a atitude do destinatário imediato do enunciado perante a ocorrência meta-empírica, devendo sobretudo descrever os elementos que contribuem de uma maneira decisiva para tal reacção bem como a combinatória que entre si estabelecem.

Porém, o reconhecimento das limitações do papel do narratário no quadro dos traços do género não anula a necessidade de examinar aqui mais algumas características da sua actuação. Tal como a definiu Todorov [7], ela compreende como aspectos mais importantes um certo tipo de leitura, a identificação com o herói (e/ou outra personagem) e a percepção ambígua da ocorrência sobrenatural que conduz à hesitação. Quanto à leitura de que o narratário é incumbido perante os acontecimentos encenados, já foi referida no capítulo anterior a dupla proibição com que Todorov a delimita: em nenhum caso ela poderá ser «alegórica» ou «poética». De facto, embora, entre essas duas modalidades de abordagem do texto fantástico, a «alegórica» seja por certo a mais perigosa, tanto uma como outra constituem tipos de explicação racional particularmente fatais ao género pelo que deverão estar por completo vedadas ao narratário ou a outra figura fictícia que reproduza o papel deste.

Por vezes, contudo, o respeito pela literalidade do texto fantástico é difícil de manter pois, como já se apontou, ele pode permitir ou promover uma liberdade interpretativa que se furte aos padrões de leitura estatuídos através do papel do narratário. Deste modo, torna-se difícil supor, por exemplo, uma abordagem integralmente fantástica de *Die Verwandlung* de Kafka [8], muito embora a narrativa encene uma óbvia transgressão do real. Com efeito, os indícios detectáveis no texto quanto à presumível reacção do narratário apontam para uma aceitação natural e quase indiferente da ocorrência meta-empírica em si (a transformação de um homem em insecto), nunca se esboçando de forma clara a perplexidade inerente ao género. Assim, a obra foge para o plano da parábola, convidando o leitor a enveredar pela interpretação alegorizante. Daí não ser integrável no género, embora encene temática claramente extranatural e não racionalizada de forma explícita.

A literalidade da intriga também deverá ser respeitada no concernente às personagens. Assim, o discurso deve esforçar-se por evitar ao narratário (e, em consequência, ao leitor real) uma percepção dessas figuras que as tome por alusivas a quaisquer realidades ou situações não expressas no texto, do que poderia resultar mais um caso de leitura alegórica com a inevitável fuga à ambiguidade que implica. Portanto, um homem vencido pelo sobrenatural deverá ser considerado apenas isso,

encarado como vítima de uma realidade «outra» e não como significante de uma outra realidade. Uma leitura mais ambiciosa que lhe confira uma índole representativa de quaisquer derrotas inerentes ao quotidiano do indvíduo na sociedade (e o protagonista de *Die Verwandlung*, Gregor Samsa, suscita, exige, esse tipo de interpretação) arriscaria por completo o efeito que a obra deve ter no destinatário: a percepção ambígua e a perplexidade. Deste modo, só deve ser incentivada a leitura que tome à letra, que aceite sem reservas ou segundas intenções, a possibilidade de coexistência de duas fenomenologias antinómicas.

Outra virtualidade que não deve deixar de existir no discurso fantástico é a aptidão para levar o destinatário da narrativa a identificar-se com o protagonista ou com qualquer outra personagem que espelhe de forma convincente a reacção ambígua nela suscitada pela intrusão do sobrenatural. Essa identificação, adiante abordada com maior detalhe, não é naturalmente exclusiva do fantástico. Torna-se óbvio, com efeito, que a leitura de qualquer obra de ficção exige, em grau variável, uma atitude de abertura e disponibilidade perante as várias ideias, criaturas e acontecimentos que são propostos através dela. Porém, tal aceitação de tudo o que o texto trouxer deverá, por força, revestir uma muito maior intensidade quando se trata de ler uma narrativa em que o meta-natural irrompe sem ser imediatamente desfeito pelo peso da razão. Daí que a atitude representada pelo destinatário imediato do discurso deva supor um certo empenhamento na acção e, sobretudo, uma leitura isenta de cepticismos de qualquer ordem. Perante a irrupção do acontecimento inexplicável na aparente normalidade do quotidiano, o narratário (e, por via dele, o leitor real) deverá ser presa da dúvida, experimentando uma percepção ambígua que ora lhe aponte o sobrenatural como uma séria possibilidade, ora lhe recorde que as leis naturais não podem ser infringidas e que qualquer ocorrência que simule superá-las não passa de pura ilusão. Resulta daí a incerteza entre aceitar ou recusar os fenómenos meta-empíricos que se traduz no destinatário pelo estado de desnorteamento angustiante assim descrito por Bellemin-Noël [9]:

> «O leitor encontra-se sem bússola, tendo «perdido o norte», ou desorientado, desapossado do seu «oriente», da sua pureza e da sua fé ingénua numa origem discernível para todas as coisas.»

Tal perplexidade é também evidenciada, por exemplo, pelo que o narrador-personagem de uma curiosa história de licantropia (*A Fragment of Fact* de Chris Massie) diz a rematar o texto:

> «Não contei a minha história a ninguém até chegar a casa. Ela ficou comigo desde então e, de tempos a tempos, revivo-a em pensamento, num esforço de a esclarecer e racionalizar. Porém, continua inexplicável.» [10]

Este exemplo torna claro que o cabal desempenho da função em princípio atribuída ao narratário depende grandemente do tipo de sujeito da enunciação instaurado no discurso. Por outro lado, o texto mostra também que a irresolução veiculada pela intriga se torna muitas vezes mais perceptível através do narrador coincidente com uma personagem do que por meio do narratário (sobretudo quando este é extradiegético), o que acentua bem a falibilidade, atrás referida, de uma definição do género que o tenha por elemento fundamental.

Essa circunstância verifica-se, aliás, desde os alvores do fantástico. Assim, em *Manuscrit trouvé à Saragosse* é o protagonista e narrador, Alphonse, que desempenha essa função de forma quase exclusiva, reflectindo amiúde uma completa perplexidade perante os acontecimentos, como quando se confessa incapaz de uma opinião segura sobre as duas belas desconhecidas que se dizem suas parentes e com que tem frequentes encontros:

> «Já não sabia se estava com mulheres ou com pérfidos súcubos.» [11]

Umas vezes, levado por informações de outras personagens [12] ou pelo que julga ser a sua própria percepção, inclina-se a aceitar o carácter sobrenatural dessas figuras [13]. Outras vezes, porém, quase convencido de que elas nada têm a ver com os temores da sua imaginação, mostra-se completamente desorientado:

> «Oh! Céus! disse a mim próprio, seria possível que estas duas criaturas tão amáveis e tão amantes não passassem de espíritos maléficos, acostumados a troçar dos mortais tomando todas as espécies de formas, de

feiticeiras talvez, ou, o que seria ainda mais execrável, de vampiros...»

«Parecia-me, de facto, que tudo isto se podia explicar naturalmente, mas agora não sei já em que acreditar.» [14]

Manter a dúvida entre a explicação natural e a crescente evidência do meta-empírico ao mesmo tempo que se impede uma opção clara pela leitura alegorizante, eis a linha de actuação prescrita (implicitamente, na maioria das vezes) pela narrativa fantástica aos seus destinatários. A tarefa de neles suscitar essa perplexidade, contudo, nunca é atribuída apenas a um factor isolado, mas antes, como se acentuou atrás, à actuação coordenada das principais estruturas da obra, o que relega o narratário para uma posição relativamente periférica no conjunto dos traços do género. Por outro lado, tendo em conta a variedade das reacções possíveis perante a narrativa fantástica por parte do leitor real, torna-se evidente que o papel confiado ao narratário apenas pode ser seguido por uma parte relativamente diminuta delas. Assim, não obstante a importância daquele papel como paradigma de leitura, ele não passa de mais um factor que, entre vários outros, contribui para o reforço da ambiguidade da intriga.

Ainda que não exclusiva dele, a função [15] mais relevante do narratário é, pois, a de modelo do leitor. Desse modo, surge como um mediador, um elo importante na cadeia de relações que liga todos os intervenientes na obra. Por coincidir com uma personagem, o narratário intradiegético é naturalmente o mais apto a desempenhar tal função, embora a parcimónia textual vulgar nas obras do génere nem sempre permita a instauração dessa figura com estatuto pleno de actor. Finalmente, dado que os graus de importância do narrador e do narratário se correlacionam com frequência no contexto de muitas obras e que o primeiro assume grande relevo na ficção fantástica (até porque, como se verá, coincide amiúde com uma personagem), tal relevo reflecte-se necessariamente nas características do destinatário imediato da enunciação, o qual contribui por seu turno para melhorar ou completar o estatuto do sujeito da mesma.

O papel do narratário é, assim, um dos traços cuja existência se verifica em todas as narrativas do género, embora nem sempre se manifeste com grande nitidez e seja por vezes atribuído prioritariamente a outras figuras. Por isso, reafirme-se, longe de constituir o elemento distintivo do fantástico, é apenas mais um dos meios por este empregados para provocar e manter uma leitura receptiva à ambiguidade. Tal função também é, como se verá a seguir, desempenhada por um determinado tipo de organização e caracterização das personagens.

Notas

[1] Cf. Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, p. 34: «A narrativa fantástica é talvez a forma de narração mais artificial e mais deliberada, mas também a que paradoxalmente provoca as reacções mais espontâneas por parte do leitor.»

[2] Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, pp. 29, 35-38 e 41-45, designadamente: «Num mundo que é bem o nosso, o que nós conhecemos, sem diabos, sílfides ou vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que se apercebe dos acontecimentos deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, dum produto da imaginação, e as leis do mundo continuam as mesmas; ou, então, o acontecimento teve verdadeiramente lugar, é parte integrante da realidade; mas, nesse caso, a realidade é regida por leis que nos são desconhecidas. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou, então, ele existe realmente tal como os outros seres vivos... O fantástico ocupa o tempo desta incerteza; a partir do momento em que se escolhe uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num género vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a *hesitação* experimentada por alguém que não conhece senão as leis naturais, face a um acontecimento de aparência sobrenatural.» (p. 29, sublinhado nosso). «*A hesitação do leitor* é, portanto, a primeira condição do fantástico.» (p. 36, sublinhado do autor).

[3] Sobre o narratário, veja-se Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 265-267; Gerald Prince, *Introduction à l'étude du narrataire*, in *Poétique* n.º 14, Seuil, Paris, 1973, pp. 178-196; A. J. Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.

[4] Cf. Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, pp. 165-167. Sobre a disponibilidade revelada por *The Turn of the Screw* no tocante à actividade interpretativa do destinatário do texto (sobretudo a de raiz psicanalítica), veja-se ainda alguns artigos incluídos em Gerald Willen (ed.), *A Casebook on Henry James's 'The Turn of the Screw'*, Thomas Y. Crowell, New York, 1963, nomeadamente o de Edmund Wilson, *The Ambiguity of Henry James*. Esse convite à livre interpretação pode também ser exemplificado com *The Story of a Panic* (in E. M. Forster, *Collected Short Stories*, Penguin Books, Harmondsworth, 1965). A que atribuir o «pânico» em si e a modificação radical que se opera no comportamento de Eustace, o jovem protagonista? À puberdade? A uma explosão emocional resultante de recalcamentos anteriores? À conquista da emancipação? À loucura? Ou, pelo contrário, deverá fazer-se uma

viragem de 180 graus e procurar uma explicação sobrenatural? A «possessão» de Eustace pelo deus Pã? Influências infernais, como sugere uma das personagens? Contudo, o conto é demasiado rico para se esgotar apenas através da leitura fantástica. A possibilidade de fuga para a interpretação alegórica também se encontra perigosamente presente. A narrativa não será, afinal, apenas um apontamento crítico sobre os efeitos da educação vitoriana? Ou a representação do começo da aprendizagem da vida por um adolescente?

5 Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p. 95.

6 Cf., por exemplo, H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1973, p. 16; «O teste básico do verdadeiro sobrenatural é simplesmente este — se é ou não suscitada no leitor uma profunda sensação de medo e de contacto com esferas e poderes desconhecidos...». Veja-se ainda Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952, p. 9; Kingsley Amis, *Introduction*, in Sarban, *The Sound of his Horn*, Sphere Books, London, 1969, p. 6; Tzvetan Todorov, *op. cit.* pp. 39-40.

7 Cf. Tzvetan Todorov *op. cit.*, pp. 35-38. A função do narratário e a hesitação que contribui para transmitir foram sobretudo definidas e analisadas por Todorov. Contudo, como atrás se observou, já muito antes Sigmund Freud apontava o papel da incerteza do leitor perante o carácter da ocorrência extranatural ao fazer a distinção entre o conto de fadas (ou, num plano mais geral, o género maravilhoso), com a sua aceitação integral de um mundo alucinante, e as narrativas em que (como acontece no fantástico) a subversão do real nunca é completamente aceite ou excluída (veja-se Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* (tradução de *Das Unheimliche* por Marie Bonaparte e Mme E. Marty), in Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933). Também Penzoldt aflora este aspecto: «... com excepção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são narrativas de medo que tiram partido da nossa dúvida sobre se o que consideramos ser pura imaginação não é, afinal, realidade.» (Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952, p. 9).

8 Franz Kafka, *Die Verwandlung* («A metamorfose»), in Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1976.

9 Jean Bellemin-Noël, *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972, p. 4.

10 In Herbert Van Thal (ed.), *The Pan Book of Horror Stories*, Pan Books, London, 1962, p. 206.

11 Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Gallimard, Paris, 1972, p. 59.

12 Cf. Jan Potocki, *op. cit.*, pp. 169-170.

13 Cf. Jan Potocki, *op. cit.*, p. 64.

14 Jan Potocki, *op. cit.*, pp. 173-174.

15 Sobre as funções do narratário, veja-se Gerald Prince, *Introduction à l'étude du narrataire*, in *Poétique* n.º 14, Seuil, Paris, 1973, pp. 192-196

7

A PERSONAGEM

Referiu-se antes que uma das formas mais seguras de conduzir o destinatário da enunciação à incerteza quanto ao teor da ocorrência extranatural consiste em suscitar nele a *identificação* [1] com a personagem que melhor reflita a percepção ambígua dessa ocorrência e a consequente perplexidade perante a coexistência das duas fenomenologias contraditórias que aparentemente a confrontam. A figura nestas condições pode por vezes ter um estatuto secundário mas, na maioria dos casos, tal identificação é antes propiciada por um actor principal.

Deste modo, a finalidade básica das características atribuídas à personagem é sempre facilitar essa adesão a que se pretende levar o leitor real e que, embora visada por qualquer texto narrativo, desempenha um papel de particular relevo na ficção fantástica. A personagem torna-se, assim, um importante elemento de orientação na floresta dos sinais erguidos ao longo do texto, indicando repetidas vezes ao leitor real (directamente ou por intermédio do narratário) o percurso de leitura a seguir. É tão evidente, por vezes, a preocupação de criar para as personagens um papel em tudo idêntico ao do narratário que, de onde em onde, mais parece transferir-se para aquelas a função que em princípio deveria caber ao destinatário imediato da narrativa [2]. Tal, porém, apenas se passa nos casos em que a actuação dessas figuras se conforma mais estritamente a regras idênticas às impostas ao narratário, não ocorrendo, portanto, na totalidade das obras. Daí que a reacção ambígua da personagem não possa ser considerada um traço fundamental do género, embora contribua em medida apreciável para a consolidação deste.

Observando mais de perto algumas características gerais dos actores deste tipo de ficção poderá inferir-se em que medida eles servem o desiderato atrás referido: a identificação do desti-

natário real da narrativa com o que ela evoca. Uma primeira verificação a este respeito, talvez a mais importante, resume-se dizendo que o género privilegia o acontecimento, sobretudo as manifestações extranaturais [3], em desfavor das personagens. Daí que, em geral, estas só atinjam uma certa relevância na estrutura da narrativa se servirem o objectivo de comunicar a ambiguidade ao receptor real do enunciado. Com efeito, as personagens pouco ou nada interessam ao discurso fantástico enquanto figuras com vida própria, servindo-lhe sobretudo de veículos da perplexidade perante o mundo alucinante em que se movem. Nesta classe de textos, elas têm de contribuir quer para reforçar a aparência normal do enquadramento em que se desenvolve a acção, quer para tornar mais admissível a ocorrência sobrenatural, quer, ainda, para favorecer alternadamente um ou outro desses elementos antagónicos. A não ser que desempenhe um papel episódico ou insignificante, uma figura completamente alheia a este debate fundamental do fantástico torna-se quase sempre nociva ao seu equilíbrio, sobretudo se for objecto de cuidadosa caracterização. Esta circunstância já era referida por H. P. Lovecraft a propósito de Edgar Poe, com a percepção agudíssima de grande número dos traços essenciais do género que não pode deixar de lhe ser reconhecida:

> «Como na maioria dos autores do fantástico, em Poe, os incidentes e os efeitos narrativos em geral são muito superiores à caracterização das personagens.» [4]

De facto, o que realmente conta na narrativa fantástica não é a acção voluntária e consciente de indivíduos ou grupos, mas a manifestação (de aparência sobrenatural e quase sempre sem causa ou teor discerníveis) que se insinua e desenvolve à revelia de qualquer controlo ou explicação por parte da personagem humana e que, duma forma ou doutra, acaba por se lhe tornar nefasta. Por isso, o protagonista sai quase invariavelmente derrotado da sua luta contra as forças meta-empíricas, quer quando se integra na normalidade quotidiana, quer quando se trata do portador da própria subversão do real [5]. Em qualquer caso, o tipo de derrota difere pouco: um será aniquilado ou metamorfoseado pelo sobrenatural negativo; o outro, exterminado por efeito do sobrenatural positivo.

Deste modo, o herói fantástico caracteriza-se por uma capacidade de reacção geralmente fraca, quando não pela completa

passividade perante as forças insondáveis que se agigantam contra ele [6]. É muito mais um joguete do desconhecido, avassalado por entidades inimagináveis, do que o sujeito do seu próprio destino capaz de as vencer. Como diz Kingsley Amis:

> «... reaccionário e pessimista, o fantástico vê o homem como um brinquedo irremediavelmente corrupto de influências cegas e arbitrárias.» [7]

Este é, aliás, um dos diversos aspectos em que o fantástico (como, de resto, os géneros que lhe estão contíguos) se demarca da ficção de pendor realista, onde a acção humana assume uma função dominante na intriga, sendo em geral exaltada como orientadora dos acontecimentos. O carácter vacilante e as frequentes derrotas do protagonista do fantástico também o opõem, por seu turno, ao herói mais comum nos contos de fadas e em outras narrativas maravilhosas, quase sempre vitorioso no final da intriga.

Por tudo isto, a personagem não pode deixar de ter um estatuto subalterno perante a manifestação meta-empírica, elemento prioritário nos textos do género, cuja evidenciação, afinal, também lhe cumpre promover. Um cuidado maior na caracterização do protagonista ou de outras figuras, um olhar mais demorado sobre eles e sobre a sua relação com o quotidiano equivaleria a sugerir perigosas interpretações daquilo que é apresentado (e se pretende que seja entendido) exclusivamente como uma ocorrência sobrenatural surgindo no mundo conhecido.

A necessidade de evitar qualquer leitura não ambígua da narrativa e o consequente plano secundário face ao acontecimento insólito para que é relegada a personagem da ficção fantástica determinam em grande medida a escassez da sua caracterização. Tal resulta também da economia de espaço textual verificável na maioria das obras do género, já que o conto é a forma mais frequentemente assumida por elas. Como é natural, essa circunstância impede a atribuição de retratos físicos, psíquicos ou sociais mais elaborados à personagem. Contudo, mesmo em romances ou contos extensos a sua caracterização é diminuta [8], bidimensional, não passando daquilo que E. M. Forster (ele próprio autor de textos fantásticos) chama figura «plana» [9]. Escasso e reduzido a um ou outro indício, quase sempre convencional e estereotipado [10], o retrato do

herói fantástico mantém amiúde uma acentuada indefinição resultante ora da insuficiência de elementos qualificativos, ora do seu estatuto quase constante de abstracção. Certas personagens constituem, até, verdadeiros tipos do universo fictício do género que geralmente só fazem sentido quando integrados no contexto das outras características daquele. Dois dos mais comuns são o velho feiticeiro sinistro e o exterminador de seres sobrenaturais [11].

Um tal convencionalismo no desenho das personagens torna-se muito mais evidente no que concerne à própria caracterização do protagonista, quase sempre escolhido entre um pequeno grupo desses «tipos». Com efeito, as funções de maior peso na diegese fantástica são geralmente atribuídas a uma ou mais de três figuras estereotipadas que muitas vezes coexistem na mesma obra, tornando-se, neste caso, difícil definir com precisão quem é a principal personagem da narrativa.

Por um lado, o protagonista pode revestir a forma do *Monstro* [12], a entidade, materializada ou não, que veicula qualquer manifestação da fenomenologia meta-empírica. Por outro, pode ser o homem normal transformado em objecto e, sobretudo, em *Vítima* [13] dessa manifestação, confrontado com acontecimentos que não compreende e nunca pretendeu provocar, geralmente avassalado pela possessão através de mera imprudência ou de excessiva curiosidade e avidez intelectual. O estatuto de protagonista pode ainda ser conferido à personagem que, melhor do que as restantes, conhece e combate a abominação até ao fim: o já referido *Exterminador* [14] de seres alheios à natureza, defensor estrénuo do mundo aparentemente normal encenado na narrativa.

Depois de referidas estas figuras convencionais que entre si monopolizam a condição de primeiro actor nas narrativas do género, torna-se conveniente passar a outro plano de generalidade, integrando-as num esquema mais vasto que abranja as restantes possibilidades de realização das funções mais relevantes na diegese fantástica. Para tal, tentar-se-á caracterizar as personagens nela recorrentes seguindo o inventário das categorias actanciais estabelecido por A. J. Greimas [15], embora de forma breve e superficial, dado apenas se visar aqui um esboço do modelo actancial típico do fantástico como contributo para o delineamento dos contornos do género.

Em primeiro lugar, é necessário estabelecer a equivalência entre os três tipos de actores atrás descritos e os actantes a que são inerentes as funções por eles desempenhadas:

Monstro (fenomenologia meta-empírica)——Sujeito
Vítima——————————Destinatário (e Objecto)
Exterminador————————————Oponente

Assim, é ao Monstro (a fenomenologia meta-empírica de índole negativa, «personificada» ou não) que, como *Sujeito*, incumbe sempre iniciar, desenvolver e orientar o curso geral da acção. Correspondentemente, cabe à Vítima (*Destinatário* e, amiúde, Objecto desejado pelo Sujeito) suportar o impacto alucinante dos acontecimentos que sobre ele se acumulam. Por seu turno, a categoria de *Oponente* (força contrária ao sentido da acção) corresponde sempre ao Exterminador. Aqui se reflecte mais uma vez o carácter axiologicamente negativo da diegese fantástica. Se, porventura, esta fosse orientada num sentido positivo, a figura do Exterminador poderia desempenhar as funções de Sujeito ou Adjuvante. Contudo, condicionada pela inversão de valores própria da temática do género, não lhe cumpre conduzir a acção ou colaborar nela, mas antes lutar por todas as formas contra a realização dos objectivos do Sujeito-Monstro. Assim, é sua tarefa tentar impedir a evolução (normal, segundo as regras do fantástico) dos acontecimentos que, em princípio, conduzirão à vitória de forças maléficas e alheias à natureza.

Para além dos actantes já mencionados, a narrativa também pode recorrer à função de *Destinador*, em geral tacitamente atribuída a uma entidade abstracta, de contornos vagos (o Mal ou uma divindade maléfica, por exemplo), a qual, contudo, quase nunca se encontra expressa com clareza em textos do género. Ainda que os outros actantes possíveis (Adjuvante e Objecto) tenham muitas vezes expressão na narrativa fantástica, a economia diegética e textual própria daquela quase nunca lhes permite adquirir relevo apreciável na acção, aliás só raramente concedido, mesmo aos que se poderia considerar protagonistas. No caso do *Objecto* visado pelo Sujeito-Monstro (quase sempre a possessão de uma figura humana ou o seu aniquilamento), essa categoria actancial coincide na maioria das vezes com a de Destinatário no actor que desempenha a função de Vítima. Por fim, quando a função de *Adjuvante* tem

realização na intriga, é quase sempre confiada a uma personagem muito secundária.

Torna-se, deste modo, claro que a estrutura actancial da narrativa do género se pode reduzir a um esquema extremamente simples pois, embora em certas obras a acção chegue a atingir consideráveis graus de complexidade, a sua construção já se torna possível a partir da reunião de um conjunto mínimo de elementos. Como confirmação disto, basta lembrar que, na sua máxima simplificação actancial, uma história fantástica apenas exige a representação de um Monstro e de uma Vítima (Sujeito e Destinatário, por vezes coincidente com o Objecto). Com efeito, qualquer narrativa do género encena basicamente uma série de acontecimentos que conduzem à possessão de um ou mais seres humanos por uma entidade alheia à natureza, sem que se torne sempre necessário o recurso a uma força oposta à dinâmica da acção. Assim, embora quase sempre apareça incluída entre os actantes de maior relevo no contexto de uma diegese fantástica, a própria categoria de Oponente-Exterminador não é completamente indispensável, o mesmo se podendo verificar no que toca às restantes funções actanciais.

Por outro lado, tal parcimónia de meios pode ainda ser reforçada pelo recurso ao sincretismo funcional, levando um só actor a acumular as funções de dois ou mais actantes. Assim, dentro de certos esquemas diegéticos, tornam-se admissíveis diversos casos de coexistência de duas categorias actanciais num só actor (Sujeito-Monstro + Destinatário-Vítima; Objecto-Vítima + Destinatário-Vítima; Destinatário-Vítima + Adjuvante (Vítima depois de uma eventual transformação monstruosa), etc.)[16]. Para além desta simbiose de dois actantes, é ainda imaginável que tal aconteça com três (Sujeito-Monstro + Destinatário-Vítima + Oponente-Exterminador (este, destinado a uma metamorfose em Monstro)) ou, mesmo, quatro, se às anteriores se acrescentar a função de Objecto.

Com tais potencialidades de simplificação do modelo actancial, torna-se possível esboçar uma diegese inteiramente adequada às exigências do género com um número mínimo de personagens. Observe-se, a propósito, que o esquematismo funcional destas é mais um dado a evidenciar o seu estatuto subalterno perante a acção. Como já foi assinalado, à narrativa do género interessa sobretudo o que acontece (muito em particular, a subversão do real) e só subsidiariamente a quem acontece ou quem, em última análise, possa ter dado origem ao acontecido. Isto porque, no fantástico, as personagens destinam-se funda-

mentalmente a servir a acção e a fazer ecoar a perplexidade perante ela, não a ser caracterizadas por seu intermédio. Por outro lado, recorde-se ainda que a instauração no texto de figuras claramente alusivas a qualquer aspecto da realidade económica, social ou cultural contemporânea da acção convidaria a excessos interpretativos, a leituras alegorizantes, susceptíveis de desfazer o equilíbrio da ambiguidade e a construção do género.

Porém, o sincretismo actancial atrás referido nem sempre resulta numa diminuição do número de actores, podendo também ser usado em sentido inverso, sobretudo quando a narrativa é extensa. Assim, não raro se verifica que diversas personagens (com graus variáveis de intervenção no desenrolar da história) desempenham a função de Destinatário-Vítima[17] numa mesma obra, o mesmo acontecendo amiúde com a categoria de Adjuvante. Até no que respeita ao Sujeito-Monstro e ao Oponente-Exterminador, a cada um dos quais corresponde geralmente um só actor, é possível a ocorrência de casos em que as personagens que os representam sejam duas ou mais[18].

Feita uma primeira abordagem a diversas particularidades da realização textual de cada actante na narrativa fantástica, convirá agora tentar sugerir com maior nitidez o modelo actancial por ela privilegiado. Para tal, deverá tomar-se em consideração que o género encena acontecimentos e personagens pretensamente originários de duas ordens diferentes de universos que se supõe interpenetrarem-se ao longo de uma determinada parte da história. Ora, esses acontecimentos e personagens servem e veiculam valores considerados positivos ou negativos segundo os códigos axiológicos dominantes na opinião pública da época e espaço cultural em que a narrativa é produzida. Torna-se, deste modo, óbvio que qualquer tentativa no sentido de compreender a carga semântica do modelo actancial do fantástico terá de levar em conta as estreitas relações que nele se estabelecem entre os actantes, o universo (empírico ou meta-empírico) a que pertencem e os valores pelos quais pautam a sua actuação. Daí a necessidade de combinar as várias categorias actanciais com os dois sistemas de natureza e os dois planos axiológicos coexistentes em qualquer narrativa do género, nos quais se integram as ocorrências, as figuras e o próprio espaço nela representados.

Dessa combinação resulta o quadro anexo. Em relação a ele deve observar-se, antes de mais, que a ordem pela qual

MODELO ACTANCIAL DO FANTÁSTICO

	Mundo empírico		*Mundo meta-empírico*	
	Positivo	*Negativo*	*Negativo*	*Positivo*
SUJEITO			Monstro 1 ou Vítima 2	
OBJECTO	Vítima 1		Possessão (da Vítima 1)	
DESTINADOR	-		O Mal, o Demónio, ent. desc., ou omisso	
ADJUVANTE	Figura humana (involuntariam/)	Figura humana (voluntariam/)	Monstro 2 ou Vítima 2	
DESTINATARIO	Vítima 1			
OPONENTE	Extermi-nador			O Bem, Deus, ent. desconhec. ou omisso

estão aqui mencionadas as várias categorias actanciais é intencional. Com efeito, não se pretende neste caso verificar a existência de oposições binárias e parcelares (como Destinador/ /Destinatário ou Adjuvante/Oponente), mas acentuar um antagonismo irredutível e de alcance mais vasto que divide em dois campos tudo o que a narrativa fantástica evoca: forças positivas (predominantemente identificadas com o mundo empírico) *versus* forças negativas (sobretudo pertencentes ao plano meta-empírico).

A observação deste quadro conduz a algumas verificações susceptíveis de confirmar certas características do fantástico já postas em evidência, tornando também mais clara a forma específica como, de acordo com as regras daquele, se articulam e organizam vários dos elementos da narrativa. Com efeito, mesmo que se considere rejeitável a perspectiva de que os traços essenciais de qualquer género podem ser estabelecidos

apenas ou principalmente com base no modelo actancial por ele preferido, tem de se admitir que a análise deste fornece um contributo importante para alcançar tal objectivo. Por isso, embora também no caso particular do fantástico o modelo actancial seja insuficiente para o caracterizar por completo, o facto é que, além de reflectir a realização prática de vários dos seus traços, está intimamente ligado à indefinição natural/ /sobrenatural que, como já se acentuou, é essencial à manutenção do equilíbrio do género.

Uma primeira verificação que este quadro possibilita é a de que os dois termos da oposição Bem/Mal, encenada pelo fantástico de uma forma marcadamente maniqueísta, estão servidos de modo desigual pelos actantes. Assim, à primeira vista, três categorias actanciais agem a favor das forças positivas: o Destinatário (e, neste caso, só a Vítima ainda não transformada pela manifestação meta-empírica (Vítima 1)), o Oponente-Exterminador e o Objecto (sobretudo quando coincide com a Vítima, mas com as óbvias restrições já referidas em relação a esta). Porém, dois destes actantes raramente servem o plano positivo até ao fim da sua actuação na intriga, vindo a ser eliminados dela ou passando a apoiar as forças maléficas em resultado da metamorfose de que são objecto. Com efeito, a Vítima apenas prossegue intentos positivos ao longo de uma fase, por vezes curta, da narrativa. Em geral, vem a ser aniquilada pelo Monstro ou sofre os efeitos da possessão (Vítima 2), passando, então, a situar-se no sector das forças negativas, quer como Adjuvante, quer, mesmo, como novo actor que executa a função de Sujeito. Circunstâncias semelhantes se verificam no que toca ao Objecto quando este coincide com o Destinatário-Vítima. Quando tal não acontece, de resto, raras vezes aquela linha actancial terá qualquer peso no desenrolar da intriga. Resta o Oponente: este, como já se viu, tem quase sempre a sua realização prática num ser humano (o Exterminador), embora as funções que lhe cabem possam ser complementarmente desempenhadas por uma entidade do plano sobrenatural agindo de forma directa ou, o que é mais frequente, através de objectos simbólicos (crucifixo, bala de prata, amuleto, etc.). De qualquer modo, o Oponente constitui, de facto, a única vontade actuante que, com certa permanência, se mantém do lado das forças positivas. Recorde-se, contudo, que mesmo esta figura pode eventualmente tornar-se vítima do Sujeito-Monstro e deixar de servir tais forças. Assim, qualquer dos actores que combatem a favor dos valores positivos pode,

em determinados contextos diegéticos, ser aniquilado ou enfileirar no sector axiológico oposto.

Já o plano negativo é servido de forma quase permanente por três categorias actanciais (Sujeito, Destinador e Adjuvante), às quais se vêm por vezes juntar outras. Delas, a que mais directamente influencia o decurso da acção é a de Sujeito (Monstro 1), desempenhada por uma ou mais figuras ou pela mera ocorrência sobrenatural, na ausência daquelas. Este actante pode surgir subitamente na intriga, irrompendo *ex nihilo*, ou resultar de uma personagem já antes instaurada na narrativa, através da sua transformação (como Vítima) em Monstro (Vítima 2), por exemplo. Por seu turno, também o Objecto pode, até certo ponto, ser incluído neste lado das facções em confronto, pois, se em princípio deve procurar evitar os desígnios do Sujeito-Monstro e, consequentemente, o percurso negativo da acção, irá muitas vezes ao seu encontro, em particular devido a desconhecimento das consequências daí resultantes. De qualquer forma, virá a integrar-se no plano maléfico, pelo menos depois de a metamorfose monstruosa ter lugar. Este plano é ainda favorecido pela função de Destinador, quase sempre atribuída, embora raramente de forma explícita, a abstracções de sentido negativo (o Mal, o Demónio ou qualquer entidade de índole similar). Finalmente, é o Adjuvante que, para além de constituir a categoria actancial que promove os desígnios do Sujeito-Monstro de uma forma mais evidente, concentra em si muitas vezes o maior número e a mais variada proveniência de actores, embora geralmente secundários. Aqui, a colaboração mais relevante a favor da linha tendencial da acção é, naturalmente, dada por entidades ou ocorrências extranaturais, expressas ou implícitas na intriga (Monstro 2), que não desempenhem a função de Sujeito. Por sua vez, também a Vítima metamorfoseada (Vítima 2) concorre activamente para a prossecução dos intentos do Sujeito. Porém, tal apoio à força orientadora da acção não provém apenas de figuras sobrenaturais, podendo ser também prestado por personagens humanas de índole positiva ou negativa. No primeiro caso, o contributo será sempre involuntário, enquanto no segundo já resulta em geral da vontade desses elementos auxiliares.

Como as questões respeitantes ao modelo actancial do fantástico têm sido referidas até aqui em termos de generalidade e abstracção, torna-se conveniente passar agora ao plano do concreto, utilizando como exemplo uma obra que reflita não só a realização efectiva das várias categorias actanciais,

mas também as relações que estas estabelecem entre si e com os outros elementos já considerados essenciais à narrativa do género. Para tal escolheu-se uma narrativa que, pela sua extensão e complexidade diegética, conta com um número apreciável de personagens, aliás pouco vulgar na maioria dos textos fantásticos: *Dracula* de Bram Stoker.

Conforme se pode verificar pelo quadro anexo, a correspondência entre as funções e os actores é geralmente idêntica à que tem vindo a ser exposta nas últimas páginas, o mesmo acontecendo com a sua desigual distribuição pelos dois modelos de universo e de código de valores que se confrontam na intriga. Daí que, no âmbito do presente estudo, não se torne necessário acrescentar muito mais sobre esta organização actancial específica, já que poucas personagens nela implicadas merecem uma referência relevante. Com efeito, todas seguem sem

	Mundo empírico		*Mundo meta-empírico*	
	Positivo	*Negativo*	*Negativo*	*Positivo*
SUJEITO			Dracula	
OBJECTO	Lucy 1 Mina		Possessão (vampirismo)	
DESTINADOR			Entidade desconhecida	
ADJUVANTE	Harker, Mrs. Westenra, Mina, etc.		Mulheres-vampiro, Lucy 2	
DESTINATARIO	Lucy 1 Mina Renfield Morris, etc.			
OPONENTE	Van Helsing, Harker, Morris, Seward, Godalming			Deus (através dos seus símbolos)

grandes desvios os princípios gerais detectáveis em inúmeras outras obras do género. Tal acontece, por maioria de razão, com o próprio Sujeito-Monstro, Dracula. Dele é dado um retrato psicológico extremamente incompleto apesar da influência constante que exerce sobre toda a acção, tornando-se quase omnipresente através de referências directas e indirectas das personagens mais importantes. A isto deve acrescentar-se a escassez das suas presenças efectivas no decurso da intriga e, sobretudo, o facto de se lhe notar uma quase total ausência de actividade reflexiva quer sobre si próprio, quer sobre o que o rodeia [19]. Assim, longe de constituir uma excepção, esta figura confirma em grande medida o que tem sido referido sobre o tratamento mais frequente da personagem fantástica, particularmente do Monstro. De facto, embora por vezes se procure aparentar o contrário, este deve ser envolvido num vazio discursivo, nunca reflectindo sobre a sua condição nem sendo exaustivamente retratado pelo narrador ou pelos outros actores. Também se nota na obra a existência de um acentuado sincretismo no que concerne três actantes: Destinatário-Vítima (realizado por três actores, pelo menos), Oponente-Exterminador (no qual coincidem cinco personagens, embora apenas uma atinja a plenitude do cumprimento dessa função: Van Helsing) e Adjuvante (atribuído a diversas figuras, tanto de índole positiva como negativa). Tal sincretismo deve-se, naturalmente, à grande dimensão textual desta narrativa e ao consequente aumento do número de personagens que permite.

O modelo actancial privilegiado pela diegese fantástica confirma também verificações já feitas acerca de vários traços do género, contribuindo desse modo para o demarcar de formas literárias que lhe estão próximas. Assim, a distribuição majoritária dos actantes pelo mundo meta-empírico e pelo plano axiológico negativo (quase sempre verificável na realização concreta desse modelo, os actores) confirma o facto, já várias vezes sublinhado atrás, de que o sobrenatural negativo é sempre dominante na narrativa fantástica, ainda que por vezes coexista com o seu homólogo positivo.

Pode, portanto, considerar-se que a inclusão de uma obra no género (para além da sua temática dominante, da ambiguidade em que a deve envolver e de outros factores antes abordados) decorre em grande medida do estatuto do actor ou actores que desempenham a função de Sujeito: a narrativa só se inscreverá no fantástico quando a figura ou fenómeno incumbidos desta função provierem do plano do sobrenatural negativo. Além disso, tal característica contribui ainda, como já se referiu, para demarcar o género de outras áreas da literatura, designadamente o maravilhoso.

Com efeito, o Sujeito do fantástico é negativo, enquanto o actante com idênticas funções no maravilhoso (em particular, numa grande percentagem de contos populares, de contos de fadas ou de narrativas do tipo «heroic fantasy») tem quase sempre realização num herói de sinal iniludivelmente positivo à luz dos valores comuns. Por outro lado, a relação que se estabelece no fantástico entre o Destinatário e o Sujeito é diametralmente oposta à que lhe corresponde no maravilhoso. No primeiro, o Destinatário é alvo dos desígnios maléficos do Sujeito que se lhe tornarão nefastos, enquanto no maravilhoso se passa o contrário, recolhendo quase sempre benefícios com o desenlace da acção.

Deve-se ainda sublinhar a importância que, tanto no fantástico como no maravilhoso, é atribuída à categoria de Oponente, actante de peso relativamente menor na maioria das outras classes de narrativas [20]. Essa importância reflecte-se no facto de tanto o Exterminador como o Vilão [21] constituírem figuras-chave da diegese típica de cada um destes géneros, embora se demarquem abruptamente um do outro por estarem situados em pólos axiológicos opostos. Com efeito, no maravilhoso, o Oponente-Vilão é sempre uma figura negativa. Por seu turno, a índole (positiva segundo a ética corrente) do papel do Oponente-Exterminador torna ainda mais óbvio, por contraste, o carácter negativo da fenomenologia meta-empírica encenada na obra fantástica e da própria orientação geral da intriga, antagonizadas que são por aquela figura.

Finalmente, acentue-se ainda a situação bastante secundária para que no fantástico é remetida a função de Objecto, ao invés do que acontece nos textos narrativos em geral e, não raro, no maravilhoso. Com efeito, para além da possessão ou aniquilamento da vítima, os esquemas diegéticos usuais no género raras vezes visam desiderato mais vasto, quase nunca havendo neles lugar para qualquer projecto ou demanda de grande alcance, capaz de conferir certa importância a esse actante. Demanda, busca, se existe, verifica-se quando muito por parte do Oponente-Exterminador. Porém, não se destina basicamente a salvar outrem ou a obter algo de positivo em si, procurando sobretudo destruir a entidade negativa, o Sujeito-Monstro.

Apesar do estatuto de certo modo privilegiado das figuras que realizam os três actantes fundamentais do género (Sujeito, Destinatário e Oponente), também nelas se verificam, embora com diversas gradações, os traços básicos atrás detectados na personagem fantástica em geral, nomeadamente a escassez de caracterização e a passividade que revela.

No concernente à diminuta caracterização dos actores integráveis em qualquer destas categorias actanciais, o Monstro poderá por vezes dar a impressão de ser a figura mais elaborada no tocante ao aspecto físico, já que é muito raro tal suceder a respeito do seu presumível mundo psíquico. Sobretudo quando constitui a manifestação essencial ou única da fenomenologia meta-empírica expressa na história, não pode deixar de receber uma percentagem mais considerável dos elementos de caracterização (de qualquer modo, escassos e indirectos) atribuíveis às personagens fantásticas. Porém, tais elementos quase sempre o definem apenas enquanto entidade extranatural, dado que pouco interessa como meio de representação ou recriação do real humano. A Vítima e o Exterminador, por seu turno, seguem na maioria dos casos figurinos bastante padronizados que pouco lugar deixam à criação de figuras que não sirvam estritamente as necessidades da construção do género.

Também no que toca à passividade perante os acontecimentos estas personagens têm muito em comum. O Sujeito--Monstro ostenta frequentemente um inegável voluntarismo que, no entanto, não lhe pertence enquanto figura individualizada, sendo antes atribuível à globalidade da fenomenologia meta--empírica ou a qualquer vaga entidade que porventura desempenhe a função, raras vezes aparente, de Destinador. De facto, o Monstro quase sempre intervém na acção como um simples veículo da verdadeira origem do malefício. Assim, o lobisomem, o vampiro e a maioria dos seres abomináveis que amiúde ocorrem em narrativas do género não têm em regra «culpa de ser assim», aparecendo geralmente como objectos que agem segundo uma vontade «outra». Perdida a sua identidade originária ao serem conquistados pela abominação que os transformou em coisas aberrantes, só uma outra irrupção do sobrenatural, igualmente poderosa mas de sinal contrário, lhes possibilitará por fim o regresso à condição humana ou, com maior frequência, o aniquilamento definitivo. Já o Destinatário-Vítima raras vezes aparenta ser dotado de assinalável vontade, remetendo-se quase inteiramente ao seu papl de objecto semi-

-resignado da fenomenologia meta-empírica. Finalmente, será na terceira versão do protagonista fantástico, o Oponente-Exterminador, que se pode encontrar uma vontade mais acentuada e mais «pessoal», sobretudo quando o esquema diegético o destina a vencer no fim a manifestação extranatural. Contudo, mesmo neste caso, não é propriamente como indivíduo que ele age, mas como representante e braço armado da «normalidade», da humanidade dita sã.

Em termos gerais, esta situação do protagonista da ficção fantástica, confrontado e quase sempre vencido pelo (para ele) insondável, tem algumas semelhanças com a do herói trágico. Por vezes, a sua evolução segue este de muito perto: a prática de uma acção desmedida, excessiva, conduz à queda, amiúde resultante de vingança divina ou da maquinação de forças nebulosas. Mais tarde, geralmente à custa da própria vida, o herói consegue redimir-se, «purificar-se». Algumas figuras fantásticas chegam a cumprir várias destas etapas de forma bastante precisa, como é o caso do protagonista de *The Case of Charles Dexter Ward* de H. P. Lovecraft. Dele diz uma personagem:

> «... ele era... apenas um rapaz ávido, estudioso e cheio de curiosidade cujo amor pelo mistério e pelo passado foi a sua perda. Tropeçou em coisas eternamente vedadas ao conhecimento de qualquer mortal e investigou o passado como ninguém deveria jamais ter feito; e algo veio da noite dos tempos para tomar posse dele» [22].

Porém, nesta evolução parcialmente trágica da personagem fantástica nem sempre há lugar para a catarse, podendo surgir, em vez dela, uma «purificação» negativa, regressiva, através da qual o homem se confunde cada vez mais com o animalesco e o monstruoso [23]:

> «... a mudança na maneira de ser, atitudes e linguagem de Akeley ultrapassava de longe tudo o que é normal ou calculável. Toda a sua personalidade parecia ter passado por uma insidiosa mutação...» [24].

> «Ele disse que Pickman se lhe tornava cada vez mais repelente e, nos últimos tempos, quase o aterrorizava — que o aspecto e a expressão do indivíduo

estavam lentamente a modificar-se de uma forma que não lhe agradava; de uma forma que não era humana»[25].

«... uma coisa imunda e esbranquiçada, semelhante a um gorila, com caninos amarelos e aguçados e pêlo baço. Era o produto final da degeneração; o tremendo resultado de procriação incestuosa ao longo de gerações e de canibalismo...»[26].

A personagem principal é, assim, uma figura singular marcada por um certo número de acontecimentos de ordem extranatural que a aniquilam ou a transformam completamente. Em certos casos, sobretudo em narrativas cuja extensão permite uma maior prodigalidade de processos, nota-se mesmo algo como um percurso iniciático de sentido inverso aberto à Vítima e, por vezes, ao Exterminador: ambos são submergidos na abominação, afundando-se cada vez mais na teia de acontecimentos e figuras inexplicáveis, o que se reflecte, como foi referido antes, na sua degeneração física e/ou psíquica.

Também se sublinhou atrás que as principais personagens da narrativa fantástica, particularmente as humanas, devem sobretudo propiciar a identificação do receptor do enunciado com os meandros da acção, servindo-lhe de modelos de leitura. Deste modo, muitas delas, em especial a Vítima e o Exterminador, são construídas de forma a tornar admissível ao leitor tudo o que de alucinante lhes sucede, pelo que essas figuras não podem deixar de reflectir, embora nem sempre de forma rigorosamente especular, certas coordenadas ideológicas a ele familiares. Daí terem muito do homem comum, observando padrões de comportamento conformes à média e assumindo um estatuto social que, principalmente no caso do Exterminador, consiga impor-se ao receptor real do enunciado como garante da veracidade das ocorrências insólitas relatadas.

Deste modo, em relação à sociedade que os integra, os protagonistas da ficção fantástica têm atitudes geralmente coincidentes no essencial, embora divergindo em aspectos acessórios. O Exterminador, em particular, resulta quase sempre numa figura conforme aos códigos de respeitabilidade social decorrentes da ideologia dominante[27], arvorando-se amiúde em defensor dos seus valores, de resto só aparentemente antagonizados pela fenomenologia meta-empírica. Já os outros dois actantes básicos (Sujeito-Monstro e Destinatário-Vítima) podem, até certo ponto e cada um à sua maneira, inscrever-se na categoria dos anti-heróis legados pelo Romantismo, embora

este carácter seja mais evidente no primeiro do que no segundo. Porém, no conflito que os opõe à sociedade, os heróis fantásticos atentam quase exclusivamente contra aspectos formais dela, não pondo em risco as suas estruturas fundamentais. Poucos são os elementos realmente importantes que a actuação quase sempre inócua da Vítima faz perigar, enquanto o Monstro se restringe em regra à alegada violação da natureza conhecida. Ameaças ao equilíbrio do edifício social são raras, exceptuando os casos em que a sua relação frequente com a sexualidade excessiva ou pervertida pode ser tomada como contestação de certos aspectos da moral convencional, designadamente as limitações por ela impostas às práticas eróticas[28].

Assim, para além da crítica, mais subentendida do que explícita, a algumas pecularidades da ética dominante, nenhuma subversão importante é de esperar de qualquer dos comedidos protagonistas da ficção fantástica, a não ser uma ilusória transfiguração do real. Esta posição transigente ou pseudocrítica em relação ao sistema social onde se integram ou se introduziram é complementada pelo estatuto de classe que geralmente se lhes atribui. Na sua imensa maioria são, como já se acentuou atrás, individualidades consideradas respeitáveis: aristocratas (ainda vulgares em narrativas do século XIX) ou figuras da alta e média burguesia, com fortunas implícitas ou profissões que as situam nos estratos privilegiados da sociedade. De resto, as características destes arremedos de anti-herói adequam-se inteiramente aos objectivos visados pelo género. Nele, com efeito, a personagem deve promover a identificação do leitor com a ambiguidade da sua situação perante o sobrenatural, mas, ao mesmo tempo, evitar apontar-lhe possíveis interpretações heterodoxas dessa situação, o que naturalmente aconteceria se a sua relação com o todo social fosse menos acomodatícia e mais interveniente ou crítica.

As referências até agora feitas às personagens têm abordado quase exclusivamente os protagonistas, deixando numa zona de sombra, aliás merecida, as figuras secundárias. Nestas, com efeito, poderá por vezes encontrar-se um maior grau de verdade, uma caracterização mais cuidada, mas raramente chegam a assumir um papel de certo relevo na acção, até porque a parcimónia textual comum nas narrativas do género não o permite. Em certos casos, é sua função contrastar com o excessivo pendor para o imaginário revelado pela anormalidade das manifestações insólitas e de alguns protagonistas ou pelo carácter demasiado alucinante do espaço onde se desenrola a

acção. Poderão, assim, tornar-se uma espécie de âncoras lançadas ao quotidiano, contribuindo para evitar que a narrativa resvale para o maravilhoso ou se torne grotesca. Porém, mesmo neste particular, a sua eficácia é quase sempre diminuta, dado pertencerem em regra a camadas sociais consideradas inferiores, o que retira credibilidade ao seu testemunho das ocorrências que presenciam:

«Cheguei à conclusão de que tais testemunhas — em todos os casos, habitantes simplórios e modestos das zonas florestais — tinham visto os corpos despedaçados e entumecidos de seres humanos ou animais domésticos... e vagas lembranças de lendas levaram-nos a atribuir características fantásticas a estes objectos deploráveis.»

«Eu poderia levar alguns elementos da população ignorante a testemunhar a meu favor sobre a realidade dos acontecimentos horríveis, mas todos se riem do que eles dizem...» [29].

Com efeito, a reacção dúbia perante a manifestação extranatural que se pretende suscitar na leitura deve ser predominantemente veiculada por um protagonista, tornando-se conveniente o apagamento quase completo dos figurantes, tanto na condição social para que são remetidos como na insignificância da função que se lhes confere na intriga.

Do que atrás foi referido decorre com clareza a existência de um conjunto de linhas definidoras da actuação da personagem fantástica que a condicionam apertadamente. De facto, ela integra-se numa das construções narrativas mais artificiais e mistificadoras a que a literatura recorre com o objectivo de conduzir o destinatário da enunciação a um determinado tipo de leitura. Assim, a sua caracterização depende sobretudo da necessidade de provocar a identificação do receptor real da obra, pondo-o de chofre perante a manifestação sobrenatural e proporcionando-lhe uma percepção tão completa e convincente quanto possível da pretensa veracidade dela sem, contudo, o deixar esquecer que se encontra num mundo aparentemente real. Daí, deverem os protagonistas (em particular, o Destinatário-Vítima) conformar-se em grande medida à actuação descrita por Bellemin-Noël:

«... para o herói, para aquele em cuja conta estão registados os fenómenos insólitos (mais no seu passivo do que no seu activo, pois se torna quase sempre vítima deles), para o pobre desnorteado e inquieto, deverá tratar-se, infelizmente, de uma percepção autêntica e indubitável» [30].

Assim, a personagem está até certo ponto condicionada por um papel idêntico àquele que é destinado ao narratário, constituindo mais um meio de o propor e tornar aceitável ao leitor real. Daí resulta também o ar estereotipado e convencional da sua caracterização, já que tal papel lhe impõe limites e condicionamentos geralmente estreitos. Por exemplo, a aceitação imediata da hipótese sobrenatural por parte dela não convém ao equilíbrio do fantástico. Quando a evidência da manifestação meta-empírica deixar pouco lugar a dúvidas, deverá, mesmo assim, despertar nela tentativas de explicação lógica e, sobretudo, a perplexidade que se pretende comunicar ao destinatário do enunciado. Em contrapartida, a demonstração de uma certeza absoluta da existência da fenomenologia insólita poderá contribuir para remeter a narrativa para o maravilhoso. Por motivos similares, a rejeição pura e simples da subversão do real por parte da personagem (quer se deva a cepticismo, racionalização plena ou qualquer outra razão) tão-pouco se adequa às exigências do género. Em consequência, a reacção mais propícia à identificação leitor-personagem é a incerteza, a dúvida angustiada por parte desta, ainda que tal atitude não seja, naturalmente, verificável em todas as obras.

Finalmente, também o medo se torna relevante como efeito da manifestação meta-empírica quando enquadrado no conjunto das reacções da personagem, pelo que faz quase sempre parte das linhas fundamentais do papel a ela atribuído. Esse comportamento contribui amiúde para acentuar a identificação do leitor real com a matéria narrada, sobretudo se, como será focado a seguir, o narrador coincidir com a personagem.

Notas

1 Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970: «O fantástico implica... uma integração do leitor no mundo das personagens...» (p. 35); «Diremos que essa regra da identificação constitui uma condição facultativa do fantástico: ele pode existir sem a satisfazer, mas a maioria das obras fantásticas segue-a.» (p. 36). Veja-se também Jean Bellemin-Noël, *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, in *Littérature* n.º 8,

Larousse, Paris, 1972: «Devemos participar na história com o herói que a vive, empenhando nela o nosso «eu», com um máximo de investimento afectivo...» (p. 14).

[2] Cf. Maurice Lévy, *Lovecraft*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972: «Quanto a nós, o fantástico nasce do divórcio que se instala entre a lucidez perfeita das personagens e as imagens do sonho que elas atravessam. À falta de critério mais preciso, poder-se-ia quase medir o fantástico, por um lado, pelo grau de vigília do herói e, por outro, pela intensidade onírica das imagens que o rodeiam.» (p. 11).

[3] Cf. Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952, p. 11: «... a história de fantasmas trata de uma manifestação incrível e sobrenatural em circunstâncias de realidade. O clímax é geralmente alcançado quando a manifestação ocorre; tudo o mais é exposição, preparação psicológica do leitor para os eventos incríveis. Não há lugar para um enredo. Toda a história está centrada na aparição.»

[4] H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1973, p. 59.

[5] Cf. Darko Suvin, *La science-fiction et la jungle des genres, un voyage extraordinaire* (tradução do inglês por Jacques Favier), in *Littérature* n.º 10, Larousse, Paris, 1973, p. 104: «... o mundo fantástico está orientado negativamente em relação ao seu protagonista: uma narrativa fantástica é caracterizada pela crescente angústia do herói.»

[6] Cf. a descrição do herói típico de Edgar Poe feita por H. P. Lovecraft em *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1973, p. 59: «O seu protagonista típico é geralmente um cavalheiro de antiga família e meios opulentos, sombrio, elegante, orgulhoso, melancólico, intelectual, altamente sensível, caprichoso, introspectivo, isolado e, por vezes, ligeiramente louco. Em regra muito versado em ciências ocultas e tendo a ambição sinistra de penetrar em segredos proibidos do universo.»; «... o seu carácter melancólico, ambicioso e anti-social lembra o herói byroniano típico...». Também Louis Vax se refere ao protagonista fantástico em termos similares: «... personagem autista, solitária, que é o herói-vítima habitual do conto fantástico.» (in *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974, p. 125).

[7] Kingsley Amis, *Introduction*, in Sarban, *The Sound of his Horn*, Sphere Books, London, 1969, p. 6.

[8] *Dracula* de Bram Stoker, por exemplo, é muito pobre no tocante à caracterização das personagens, apesar da sua apreciável dimensão textual e de nele serem bastante elaborados diversos aspectos que poderiam concorrer para o aprofundamento dessa caracterização, nomeadamente a tessitura de documentos que constitui a narrativa. Gérard Stein refere esta escassez de dados sobre as personagens em *«Dracula» ou la circulation du «sans»* (in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972): «Com esta multiplicação de meios, Stoker parece dispor de todos os elementos para fazer do seu texto um romance de caracteres psicológicos profundos e «matizados». Ora, nada disso aparece. Nenhum drama interior e poucas tonalidades nestas personagens estereotipadas...» (p. 86).

[9] «Flat character» é a expressão usada por E. M. Forester em *Aspects of the Novel*, Penguin Books, Harmondsworth, 1976, pp. 73-77.

[10] Veja-se a descrição, por H. P. Lovecraft, do herói-tipo de Edgar Poe citada na nota 6 deste capítulo. Igualmente estereotipados são, por exemplo, os heróis do próprio Lovecraft ou as figuras femininas de Arthur Machen, o mesmo acontecendo, de resto, com a maioria das personagens das narrativas do género. Sobre este assunto, veja-se ainda a nota 15 do capítulo «A falsidade verosímil».

[11] Entre os inúmeros exemplos possíveis do feiticeiro como personagem-tipo da narrativa fantástica, pode referir-se várias figuras fictícias de Lovecraft, como Joseph Curwen (H. P. Lovecraft, *The Case of Charles Dexter Ward*, Panther Books, London, 1969), Ephraim Waite (H. P. Lovecraft, *The Thing on the Doorstep*, in H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and other tales of terror*, Panther Books, London, 1963) ou Robert Suydam (H. P. Lovecraft, *The Horror at Red Hook*, in H. P. Lovecraft, *The Tomb and other tales*, Panther Books, London, 1970). Clark Ashton Smith descreve assim uma outra figura deste tipo, John Carnby, protagonista do seu conto *The Return of the Sorcerer* (in Michel Parry ,ed.), *The Second Mayflower Book of Black Magic Stories*, Mayflower Books, Frogmore (St. Albans), 1974, p. 47): «Tinha todas as características do estudioso solitário que devotou anos pacientes a um trabalho de investigação erudita. Era magro e corcovado, com uma testa maciça e uma juba de cabelo grisalho; a palidez da biblioteca reflectia-se-lhe no rosto encovado e sem barba. Mas, a par disto, havia nele um ar de extremo nervosismo, um retraimento temeroso, mais acentuado do que a normal timidez de um recluso, e uma apreensão incessante transparecendo em cada olhar febril e sombrio e em cada movimento das suas mãos ossudas. Era evidente que o trabalho excessivo lhe tinha enfraquecido gravemente a saúde, pelo que não pude deixar de me interrogar sobre a índole dos estudos que tinham feito dele um destroço trémulo. Mas havia algo nele — talvez a largura dos ombros arqueados e os traços aquilinos do contorno do rosto — que dava a impressão de uma força outrora enorme e de um vigor ainda não inteiramente gasto.» Sobre a figura do «exterminador», veja-se a nota 14 deste capítulo.

[12] Os primeiros exemplos de Monstro são já visíveis no romance gótico: é o caso do protagonista de *Melmoth the Wanderer* de Charles Robert Maturin (Penguin Books, Harmondsworth, 1977). Versões mais modernas desta personagem-tipo da narrativa fantástica são, entre muitos outros, Dracula (veja-se, atrás, a nota 15 do capítulo «A falsidade verosímil») ou Joseph Curwen (veja-se a nota 11 deste capítulo). O Monstro pode apresentar forma humana, revestir uma configuração humanóide, animalesca ou híbrida (o vampiro, o lobisomem ou o fantasma, por exemplo) ou, até, não conservar qualquer traço de antropomorfismo, com as «coisas» inomináveis de várias narrativas de M. R. James e de H. P. Lovecraft ou a abominação de *Negotium Perambulans...* (in E. F. Benson, *The Horror Horn and other Stories*, Panther Books, Frogmore (St. Albans), 1974). A manifestação meta-empírica pode, ainda, partir de um objecto inanimado ou tornar-se perceptível apenas através dos efeitos que provoca, sem que alguma vez lhe seja atribuída qualquer forma. Sobre este assunto, veja-se ainda Fritz Leiber, *Monsters and Monster Lovers*, in Fritz Leiber, *The Book of Fritz Leiber*, Daw Books, New York, 1974.

[13] Exemplos desta figura: o narrador de *Le Horla* de Guy de Maupassant (Le Livre de Poche, Paris); Lucy Westenra e Mina

e os demónios. Observemos, ao contrário, uma narrativa cujo herói manifesta uma marcada complacência pelo mal, a fealdade, a doença, a perversidade sob todas as suas formas: pela crueldade, a monstruosidade física, as perversões alimentares e sexuais. Se esta tendência o «possuir» inteiramente, o arrepio do fantástico será provocado no leitor.» Esta involução do herói fantástico torna-se evidente, por exemplo, no conde Szémioth, o protagonista de *Lokis* de Prosper Mérimée (in Prosper Mérimée, *Nouvelles complètes* (tomo 2), Le Livre de Poche, Paris, 1965) e em várias personagens de Arthur Machen.

24 H. P. Lovecraft, *The Whisperer in Darkness* (in H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and other tales of terror*, Panther Books, London, 1963, p. 148).

25 H. P. Lovecraft, *Pickman's Model* (in H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and other tales of terror*, Panther Books, London, 1963, p. 36).

26 H. P. Lovecraft, *The Lurking Fear* (in H. P. Lovecraft, *The Lurking Fear and other stories*, Random House, New York, 1975, p. 22).

27 Com efeito, a função de Exterminador é quase sempre conferida a figuras da aristocracia ou da alta e média burguesia, detentoras de avultados bens ou, pelo menos com um nível económico largamente superior ao da maioria. Quando exercem qualquer profissão, trata-se em geral de médicos, professores universitários ou «investigadores» (expressão esta quase nunca objecto de maior concretização no tocante ao respectivo ramo do conhecimento). Sobre este assunto, veja-se Maurice Lévy, *Lovecraft*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972, pp. 57-58. Veja-se também a nota 6 deste capítulo e a 20 do capítulo «A falsidade verosímil».

28 Peter Penzoldt já refere este aspecto em *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952: «Para muitos escritores, o sobrenatural era meramente um pretexto para descrever certas coisas que nunca teriam ousado mencionar em termos de realidade. Para outros, o conto sobrenatural não passava dum escape para tendências neuróticas desagradáveis, pelo que escolhiam inconscientemente os símbolos mais horrendos.» (p. 146). O mesmo se verifica com Tzvetan Todorov em *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p. 166: «Veja-se, por exemplo, os temas do *tu:* o incesto, a homossexualidade, o amor em grupo, a necrofilia, uma sensualidade excessiva... Tem-se a impressão de ler uma lista de temas interditos, estabelecida por qualquer censura...»

29 H. P. Lovecraft, *The Whisperer in Darkness*, in H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and other tales of terror*, Panther Books, London, 1963, pp. 117 e 142, respectivamente.

30 Jean Bellemin-Noël, *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, in *Littérature*, n.º 8, Larousse, Paris, 1972, p. 4.

8

O NARRADOR-ACTOR

Sendo o sujeito da enunciação um elemento fundamental em qualquer texto narrativo, torna-se indispensável referi-lo neste estudo, ainda que tal referência não venha a estar à altura das funções importantes que em geral assume na arquitectura da obra. Com efeito, a situação de certo modo periférica para que aparece aqui relegada a abordagem do papel do *narrador* na ficção fantástica deve-se sobretudo a que, segundo a perspectiva até agora seguida nestas páginas, ele interessa mais enquanto traço de caracterização do género do que propriamente como categoria da narrativa com características e modalidades de emprego bastante variáveis conforme os tipos de ficção em que é realizada. Daí não se visar neste capítulo sequer uma análise detalhada dos estatutos que pode ter no fantástico e da maioria dos processos discursivos a que nele eventualmente aparece associado, mas apenas da sua modalidade mais frequente nos textos do género: o narrador-personagem.

De facto, por motivos adiante discutidos, convém ao fantástico que o sujeito da enunciação coincida com uma figura de certo relevo na acção. Por isso, este tipo de narrador deve ser considerado um factor importante quando se pretende estabelecer com clareza a delimitação do género, embora não se possa dizer que constitui um traço distintivo dele pois não está presente na totalidade das narrativas que o integram.

Mesmo a observação de uma reduzida amostragem de obras de ficção fantástica revela um acentuado predomínio do uso da primeira pessoa [1] no que toca ao modo como é veiculada a narração. Tal observação, contudo, pouco adianta por si só, já que o emprego da primeira pessoa pode facilmente conduzir a vários efeitos idênticos aos provocáveis pela terceira e vice-versa [2]. Por outro lado, sendo o narrador uma das mais importantes figuras fictícias instauradas em qualquer obra que relate

Harker (em Bram Stoker, *Dracula*, Pocket Books, New York, 1947); Henry Akeley (H. P. Lovecraft, *The Whisperer in Darkness*, in H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and other tales of terror*, Panther Books, London, 1963); Charles Dexter Ward (H. P. Lovecraft, *The Case of Charles Dexter Ward*, Panther Books, London, 1969).

[14] Este tipo de personagem, muito vulgar na narrativa fantástica de expressão inglesa, é bem exemplificado pelo prof. Van Helsing (Bram Stoker, *Dracula*: veja-se a nota anterior) ou pelo dr. Willet (H. P. Lovecraft, *The Case of Charles Dexter Ward*: veja-se a nota anterior). Vários autores criaram mesmo um «ghost hunter» («caçador de fantasmas»), utilizando-o em diversas narrativas: é o caso de Carnacki, o investigador de *The Whistling Room* e outros contos de William Hope Hodgson, por este coligidos em *Carnacki, the Ghost Finder*, E. Nash, London, 1909. Outro exemplo de Exterminador comum a várias histórias é John Silence, protagonista da colectânea de Algernon Blockwood, *John Silence, Physician Extraordinary*, E. Nash., London, 1908. De certa maneira, também se pode incluir neste tipo de personagem uma figura de uma narrativa muito mais recente: o pequeno Douglas do conto de Ray Bradbury, *The Man Upstairs* (in Ray Bradbury, *The October Country*, Ballantine Books, New York, s. d.).

[15] Na sequência de estudos elaborados por outros autores, A. J. Greimas estabeleceu as seis funções essenciais (por ele denominadas *actantes*) a que se pode reduzir a acção de qualquer narrativa: *Sujeito, Objecto, Destinador, Destinatário, Adjuvante* e *Oponente*. Qualquer dessas funções pode ser desempenhada por um ou mais *actores*, expressão que Greimas prefere a *personagem* e que designa toda a espécie de elementos susceptíveis de intervir na acção (figuras humanas, entidades sobrenaturais, conceitos, animais ou objectos). Por seu turno, cada actor pode constituir a realização textual de um ou mais actantes. Nem todas as narrativas recorrem às seis funções atrás referidas. De qualquer modo, a dinâmica da acção baseia-se sempre no facto de o Sujeito desejar determinado Objecto (concreto ou abstracto) e, naturalmente, tentar alcançá-lo. Tal *desejo* e a busca dele resultante são propiciados e condicionados pelo Destinador, enquanto as consequências (benéficas ou maléficas) da acção recaem sobre o Destinatário. Por seu turno, o Adjuvante concorre para o desenvolvimento da linha tendencial da acção auxiliando o Sujeito a conseguir o Objecto, enquanto o Oponente procurará impedir que tal se verifique. O conjunto das relações que os actantes estabelecem entre si, numa determinada narrativa ou num grupo de narrativas de características idênticas, denomina-se *modelo actancial*. Sobre este assunto, veja-se A. J. Greimas, *Sémantique Structurale*, Larousse, Paris, 1966, sobretudo pp. 172-191. Do mesmo autor, veja-se ainda: *Du sens (essais sémiotiques)*, Seuil, Paris, 1970, pp. 249-270; *Maupassant (La sémiotique du texte: exercices pratiques)*, Seuil, Paris, 1976, *passim*. Veja-se também A. J. Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979; Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Gérard Genette e Tzvetan Todorov (eds.), *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.

[16] Dado que é vulgar a Vítima atacada sofrer a metamorfose em Monstro e reproduzir desse modo a subversão do real, os actantes Destinatário e Sujeito podem frequentemente vir a coincidir no mesmo actor a dado passo da narrativa. Por exemplo, Joseph Curwen e Charles Dexter Ward, o Monstro e a Vítima de *The Case of Charles Dexter Ward* de H. P. Lovecraft (Panther Books, London, 1969) quase se tornam indissociáveis um do outro devido à total semelhança física e, sobretudo, à possessão gradual do segundo pelo primeiro. O mesmo caso de sincretismo actancial se verifica em *Dracula* de Bram Stoker (Pocket Books, New York, 1947) com a figura de Lucy Westenra que, de ser humano vitimado pelo Monstro, se transformará em mulher-vampiro.

[17] Em *Dracula* de Bram Stoker (Pocket Books, New York, 1947), por exemplo, são pelo menos três as personagens que desempenham a função de Vítima: Lucy, Mina, Renfield. Porém, a esta lista, poderá ainda acrescentar-se outras, como Mrs. Westenra, Quincey Morris, etc.

[18] Em *The Dunwich Horror* de H. P. Lovecraft (in H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and other tales of terror*, Panther Books, London, 1963), são instaurados dois Sujeitos (Wilbur Whateley e o seu «irmão», invisível e completamente alheio à espécie humana). Na mesma narrativa, os Oponentes são três (Armitage, Rice e Morgan), embora só o primeiro tenha funções de relevo na intriga.

[19] Cf. Gérard Stein, *«Dracula» ou la circulation du «sans»*, in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972, sobretudo: «... convém interrogar o texto, mas, de modo algum, fazer a pergunta: quem fala? Para essa, a resposta é múltipla. Antes a pergunta: quem é que não fala? Neste caso, a resposta é unívoca: só Drácula se cala. De facto, é em redor do seu silêncio que se constitui o discurso dos outros, que é essencialmente discurso sobre ele.» (p. 85); «... se o romance se chama *Dracula*, de que elementos dispomos para falar do carácter do Conde? A resposta encontra-se no texto sob a forma de uma ausência. Nenhum documento é da autoria de Dracula. Se tudo lá fala dele, ele não fala (...) Assim, o romance funciona à volta de uma ausência, o discurso de Dracula sobre si próprio. Silêncio à volta do qual se constitui a estrutura do romance...» (p. 86).

[20] Cf. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966, p. 179. Sobre as categorias de Adjuvante e Oponente, diz o autor: «O que se torna notável... é o carácter secundário destes dois... actantes.»; «... poder-se-ia dizer... que se trata, neste caso, de «participantes» circunstanciais e não de verdadeiros actantes do espectáculo.»

[21] Emprega-se aqui este termo por se tratar de uma designação usual do Oponente em qualquer narrativa cuja acção se desenvolva num sentido positivo segundo os valores comuns. Este actante corresponde à «esfera de acção» denominada «agressor» (ou «mau») por Vladimir Propp em *Morphologie du conte* (tradução do russo por Marguerite Derrida), Seuil, Paris, 1970, p. 96.

[22] H. P. Lovecraft, *The Case of Charles Dexter Ward*, Panther Books, London, 1969, pp. 123-124. Outro exemplo deste pendor trágico de muitos protagonistas de narrativas fantásticas é a figura de Jarmoskowski, o lobisomem de *There shall be no Darkness* de James Blish (in *Zacherley's Vulture Stew*, Ballantine Books, New York, 1960).

[23] Cf. Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974, p. 122: «O herói clássico combate os maus, a doença

acontecimentos (mesmo quando não está representado nela como actor), a simples verificação do uso desta ou daquela pessoa na narração está longe de ser suficiente para se compreender as suas múltiplas características e virtualidades, bem como as diversas formas que pode assumir. Isso só se tornará exequível mediante a análise do seu estatuto e das perspectivas que adopta, nomeadamente a frequência com que se encontra presente na acção, o grau do seu conhecimento sobre os meandros desta, as posições temporais em que se situa ao narrar, as «distâncias» que o separam das outras personagens e do próprio destinatário da enunciação, bem como o teor das relações que estabelece com os restantes elementos da obra de que é produtor fictício.

O narrador mais frequente no género fantástico é do tipo *extradiegético* [3], situando-se, desse modo, no que Gérard Genette chama primeiro nível narrativo. Tal estatuto deve-se em grande medida à diminuta extensão da maioria dos textos do género, o que frequentemente impede a preparação necessária ao estabelecimento de um segundo nível narrativo na obra.

Já sob a perspectiva da relação que mantém com a intriga por ele relatada (particularmente da maior ou menor frequência e duração da sua presença nela), o narrador mais comum no género é, como se acentuou antes, aquele que coincide com uma personagem. Trata-se, portanto, de uma figura com dupla incumbência, de um *narrador-actor*, que na maioria das vezes coincide com um comparsa e não propriamente com o protagonista. Por isso, recorrendo ainda à terminologia de Genette [4], é em geral *homodiegético*, embora mais raramente possa surgir como *autodiegético* (quando coincide com a personagem principal da narrativa). O sujeito da enunciação está, por consequência, presente na história como uma personagem cuja importância pode variar de texto para texto, exprimindo-se na primeira pessoa e recorrendo por vezes a uma narração baseada em (ou constante de) diversos tipos de documentos fictícios, como as memórias, o diário íntimo, as cartas e outros [5]. Contudo, embora o uso destes processos noutros géneros vise em geral acentuar a subjectividade das personagens, intensificando e aprofundando a sua caracterização psicológica, no fantástico eles actuam preferencialmente como apoios para a confirmação da fenomenologia meta-empírica [6], tentando conferir-lhe credibilidade pela feição testemunhal que aparentam assumir.

As vantagens resultantes para o fantástico do emprego deste narrador implicado na acção superam largamente os inconvenientes ou carências que possa revelar. Assim, se por vezes perde em rigor de análise e frieza no relato dos acontecimentos (características, aliás, amiúde nocivas à construção do género), ganha em participação interessada no desenrolar da acção e, por consequência, em capacidade probatória acerca daquilo que conta. Daí não poder deixar de aparecer muito mais influenciado pelo carácter inexplicável dos fenómenos que presencia ou experimenta, muito mais directamente afectado por eles, sendo assim mais persuasivo do que o narrador ausente da intriga e mais apropriado do que ele a transmitir ao destinatário da enunciação a incerteza permanente que a narrativa deve sugerir.

Porém, embora favorável ao género, a participação do narrador nos acontecimentos insólitos que relata não deve ser demasiado intensa, razão pela qual esta figura é em geral homodiegética, coincidindo com uma personagem secundária, e, só mais raramente, assumindo o estatuto da autodiegese. Isto explica-se tendo em conta o carácter mais comum do protagonista da narrativa fantástica, figura claudicante que perde quase invariavelmente com as forças desconhecidas geradoras da subversão das leis naturais, quando não é ele próprio veículo de tais forças. O efeito dessa derrota perante o sobrenatural será muitas vezes a morte, a loucura ou uma metamorfose monstruosa. Nos dois primeiros casos, o protagonista tornar-se-ia um narrador «impossível» ou, pelo menos, pouco convincente, perdendo peso no que respeita à sua função testemunhal, sobretudo quando atingisse a plenitude da condição de Vítima. Paralelamente, o Sujeito-Monstro, agente da própria transgressão do real, não mereceria maior confiança como narrador exclusivo pois viria a produzir uma versão demasiado parcial ou demasiado alucinante, «outra», dos fenómenos que relatasse [7].

Contudo, as dificuldades resultantes da excessiva participação do protagonista na teia dos acontecimentos insólitos podem ser superadas se a função do narrador aparecer como que «desdobrada» em dois. Desse modo, estabelece-se uma distinção entre *o narrador enquanto protagonista* (que «vive» a subversão do real e, posto perante o inadmissível, se torna incapaz de uma narração exacta, clara e desapaixonada do acontecido) e o que Bellemin-Noël denomina *narrador-testemunha*, «quer um outro, lúcido e não completamente traumatizado,

quer o herói numa outra época da sua vida»[8]. Neste caso, o desdobramento da personagem[9] subentende diferenças ou, melhor, distâncias entre os dois «eu» do narrador autodiegético: distância temporal (a narração é efectuada num período mais tardio) e outras dela decorrentes: distância psicológica, distância no que respeita aos códigos da moral convencional, etc. Por seu turno, a função de narrador-testemunha poderia ainda ser desempenhada não através de um único actor, mas de vários, tornando-se assim passível de novo desdobramento[10].

Do mesmo modo que a excessiva proximidade entre o narrador e a própria fenomenologia meta-empírica se torna nociva à verosimilhança das ocorrências relatadas, também o conhecimento total dos meandros da intriga por parte dele pode ser desfavorável ao equilíbrio do género. Com efeito, se tal conhecimento transparecer demasiado na narração (sob a forma de explicações minuciosas ou previsões sempre correctas do evoluir da acção, por exemplo) pode fazer perigar a necessária ambiguidade por conferir desigual peso às duas interpretações possíveis da história (a natural ou a sobrenatural). Ora, a narrativa fantástica é favorecida pelo carácter permanentemente dúplice da intriga e pela incompleta caracterização de acontecimentos e personagens, além de viver em grande medida de efeitos de surpresa. Daí que a instauração de um narrador omnisciente ou quase constitua um risco considerável a evitar a todo o custo. De facto, embora o narrador se torne mais eficiente se estiver até certo ponto implicado na trama dos acontecimentos e das figuras que os vivem, deverá conhecê-los de uma forma incompleta e apenas com o grau de minúcia suficiente para poder contar a história de modo aceitável. Por isso, a omnisciência do narrador é tão perigosa para o equilíbrio do género como a sua total proximidade em relação à ocorrência meta-empírica.

Já atrás se sublinhou a incompatibilidade do estatuto de Sujeito-Monstro com a função de narrador. Por sua vez, quando tal papel cabe à Vítima, esta figura (quer seja homo- ou autodiegética) encontrar-se-á inevitavelmente numa situação contraditória: enquanto sujeito da enunciação é arvorada em abonadora da autenticidade daquilo que a lança na perplexidade enquanto personagem[11]. Do exposto, é lícito depreender que, entre os três actantes fundamentais do fantástico, o Oponente-Exterminador é, por vários motivos, o mais adequado à função de narrador. Por um lado, consegue manter uma maior distanciação perante a fenomenologia insólita que defronta, já que

poucas vezes será directamente afectado por ela. Por outro lado, é usual criar-se em relação a ele a suposição de ter anteriormente acumulado consideráveis conhecimentos sobre diversos aspectos dessa fenomenologia. Tal estatuto permite-lhe simultaneamente referir-se *ex professo* às suas manifestações, não ser colhido de surpresa por elas e, ainda, funcionar como uma espécie de ponte entre o sobrenatural que conhece e o mundo «normal» que procura defender.

Como se referiu atrás[12], a função de narrador-actor é também frequentemente desempenhada por uma personagem vulgar na narrativa fantástica (o «céptico»), podendo neste caso coincidir com o Oponente-Exterminador ou com uma figura secundária. Geralmente «convencido» a dado passo da narrativa da veracidade irrecusável da manifestação sobrenatural, o «céptico» contribui para facilitar a identificação do leitor com a acção e, consequentemente, a sua percepção ambígua dos fenómemenos insólitos. Mais raramente, também se pode verificar o recurso a múltiplos narradores-actores na mesma obra[13], embora a exiguidade textual da maioria das narrativas do género não facilite o emprego deste processo.

Ocasionalmente, a intervenção do narrador pode exceder os limites da própria diegese, detendo-se em comentários de vária ordem sobre ocorrências apresentadas como anteriores ao início da intriga ou posteriores ao seu desfecho. Assim, várias obras apresentam, à maneira de epílogo, algumas linhas sobre eventuais reacções ulteriores de determinadas personagens aos acontecimentos narrados. Aí se refere a forma como a manifestação sobrenatural os continuou ou não a afectar, reflectindo-se também a respeito do carácter, alcance e presumíveis causas do ocorrido[14]. Sobretudo frequente no século XIX embora ainda surja em algumas narrativas recentes, tal prática contribui quase sempre para mitigar o impacto da subversão do real, desfazendo por vezes a ambiguidade[15]. Isto, porque arrasta excessivamente a trama dos acontecimentos para além da conclusão lógica da história, podendo tornar-se ridícula pela exagerada preocupação que patenteia em entrar em detalhes desnecessários sobre a vida posterior das personagens.

Outras vezes, o narrador (coincidindo ou não com uma personagem) apresenta-se antes do início da intriga, quer na sua qualidade de testemunha da ocorrência quer como pessoa que «coligiu» documentos (cartas, memórias, etc.) ou declarações orais (gravadas ou reproduzidas *verbatim* por testemunhas). Esses dados tanto podem ser da autoria do protagonista como

de diferentes personagens que, afinal, são outros tantos narradores homodiegéticos. O conjunto de tais documentos, muitas vezes acrescido do próprio depoimento pessoal do pretenso compilador, constitui a obra. Em introdução, em epílogo ou no próprio corpo da narrativa, esse primeiro narrador garante o rigor dos textos reproduzidos bem como a idoneidade do seu testemunho, declarando ao mesmo tempo considerar justificado o cepticismo do leitor perante o carácter inacreditável (embora verídico e confirmado) dos factos relatados. Um exemplo deste processo é visível em *Dracula* de Bram Stoker, onde (antes do primeiro capítulo e reproduzida em página à parte na maioria das edições da obra) se encontra uma breve nota com as seguintes afirmações:

> «O modo como estes documentos foram ordenados tornar-se-á claro através da sua leitura. Todos os assuntos desnecessários foram eliminados para que uma história quase oposta às crenças dos tempos actuais possa surgir com a simplicidade dos factos. Não há em toda ela qualquer relato de acontecimentos passados em que a memória possa errar, porque todos os registos escolhidos são exactamente contemporâneos, apresentados sob a perspectiva e no âmbito do conhecimento daqueles que os produziram.» [16]

Em termos gerais, o narrador que é simultaneamente personagem está incumbido de funções importantes no que respeita a vários planos da construção fantástica. De facto, tendo supostamente presenciado ou acompanhado de perto os acontecimentos narrados, vê reforçada a sua autoridade como testemunha, o que confere maior credibilidade à acção. Essa função testemunhal [17] do narrador-actor patenteia-se frequentemente desde o início da história e, por vezes, antes de ela começar, como se referiu atrás.

Para além de outros tipos de intervenção que porventura possa ter na obra (construção da diegese, organização do discurso, etc.), o narrador homodiegético desempenha ainda (e com maior clareza do que o seu homólogo não coincidente com qualquer personagem) uma função comunicativa que pressupõe a presença do primeiro interlocutor que lhe corresponde, o narratário [18], contribuindo indirectamente para realçar o papel deste. Com efeito, verificando-se na maioria dos textos uma certa correlação entre estas duas figuras fictícias, o relevo

conferido ao narrador terá necessariamente que se reflectir no estatuto do narratário e, assim, na influência sobre o leitor do papel a ele atribuído. Deste modo, o narrador-personagem contribui por duas vias para a identificação do leitor real com a acção. Por um lado, directamente, através do teor geral da sua actuação enquanto actor e do estatuto de testemunha presencial ou próxima do acontecimento relatado que muitas vezes se lhe confere. Por outro, indirectamente, ajudando a reforçar a importância do papel do narratário e incrementando a correspondente influência sobre o leitor.

Finalmente, poderia ainda apontar-se uma função ideológica ao narrador homodiegético da ficção fantástica. Contudo, não sendo muito vulgares nesta os comentários ou intervenções de carácter social ou cultural, essa função restringe-se predominantemente a reflexões sobre a índole da fenomenologia meta-empírica.

A partir do exame sumário atrás feito das modalidades de sujeito da enunciação mais frequentes na narrativa fantástica, é possível estabelecer em abstracto algo como um retrato-*-robot* do tipo de narrador mais favorável à construção do género. Este deverá ser homodiegético e não-omnisciente, coincidindo de preferência com o Oponente-Exterminador ou outra figura que revele idênticos conhecimentos sobre a manifestação extranatural. Ocasionalmente, acumulará ainda a função de céptico «convencido» com o evoluir da intriga, reproduzindo assim, em linhas gerais, o papel apontado ao narratário e, através deste, ao próprio leitor. Se revelar estas características, o narrador pode constituir um elemento relevante no que concerne ao reforço da ambiguidade e à sua comunicação ao receptor real do enunciado.

Notas:

[1] Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p. 87: «Nas histórias fantásticas, o narrador diz habitualmente «eu»: é um facto empírico que se pode verificar facilmente.»

[2] Cf. Gérard Genette, *Discours du récit*, in Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 251-252, sobretudo: «O romancista não escolhe entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais não passam duma conse-

quência mecânica): fazer contar a história por uma das suas «personagens» ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, portanto, remeter para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde mas que a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si próprio... e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história...». Veja-se ainda Wayne C. Booth, *Distance et point de vue*, in Gérard Genette e Tzvetan Todorov (eds.), *Poétique du récit* (tradutor não mencionado), Seuil, Paris, 1977, p. 91; Tzvetan Todorov, *Poétique*, Seuil, Paris, 1973, p. 65.

3 Cf. Gérard Genette, *Discours du récit*, in Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 238.

4 Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 252-253.

5 Em *Dracula* de Bram Stoker (Pocket Books, New York, 1947), por exemplo, a narração é veiculada por uma notável diversidade de documentos: cartas, diários íntimos, notícias de jornais, telegramas, relatórios oficiais, mensagens de vários tipos, cartas comerciais, diário de bordo, etc. Esta variedade é ainda acentuada pelo facto de alguns dos textos serem alegadamente recolhidos por meio de estenografia ou gravados em fonógrafo.

6 *Dracula* é um exemplo desta tendência. Apesar de possuir uma organização relativamente complexa, este romance não atribui grande importância à caracterização psicológica das personagens (V. também nota 8 do capítulo «A personagem»).

7 Contudo, o Monstro pode resultar como sujeito da enunciação desde que o discurso o integre de uma forma adequada. Um exemplo, aliás não muito frequente, do emprego correcto do Sujeito-Monstro como narrador é o conto de Peter Fleming *The Kill* (in Herbert Van Thal (ed.), *The Pan Book of Horror Stories*, Pan Books, London, 1962). Trata-se de um interessante caso de licantropia em que o Monstro conta à Vítima em perspectiva a parte anterior da acção, até que, no final, se lhe revela completamente.

8 Cf. Jean Bellemin-Noël, *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972, p. 5. Com efeito, a narração ulterior dos acontecimentos sobrenaturais é quase sempre inevitável pois, como este crítico refere (p. 13), «A narrativa fantástica funciona em termos de *facto consumado*: quem narra não assiste, no instante da narração, aos acontecimentos que relata».

9 *Aurélia* de Gérard de Nerval (Le Livre de Poche, Paris, 1972) é um exemplo disto. Sobre o desdobramento da personagem-narrador nesta obra, veja-se também Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p. 42: «Como se sabe, este livro faz a descrição das visões tidas por uma personagem durante um período de loucura. A narrativa é conduzida na primeira pessoa, mas o *eu* esconde aparentemente duas pessoas distintas: a da personagem que, vivendo no passado, se apercebe de mundos desconhecidos, e a do narrador que, vivendo no presente, transcreve as impressões da primeira.»

10 Cf. Jean Bellemin-Noël, *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972, p. 4 (nota 1).

11 Cf. Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, p. 169: «A associação entre o herói e o narrador parece simultaneamente necessária e paradoxal. Necessária para que a irrealidade constitutiva seja tornada verosímil e porque a diferenciação actor-narrador criaria uma distância crítica: a história é apresentada como verdadeira por um homem de boa fé que baseia a sua certeza na experiência própria. Mas, paradoxalmente, o herói como narrador torna-se o garante daquilo que suscita a dúvida e a incredulidade no herói como actor.»

12 Cf. nota 25 do capítulo deste livro intitulado «A falsidade verosímil».

13 Cf. nota 5 deste capítulo. No caso de *Dracula*, a todos os seus narradores homodiegéticos deve ainda acrescentar-se o «anónimo» que escreve a nota introdutória ao romance e que tanto pode ser Jonathan Harker como um compilador ou editor fictício dos documentos apresentados ao longo da narrativa. Veja-se ainda nota 16 deste capítulo.

14 Cf., por exemplo, Bram Stoker, *Dracula*, Pocket Books, New York, 1947, p. 409; W. F. Harvey, *The Beast with Five Fingers*, J. M. Dent & Sons, London, 1962, pp. 198-200; Alexander Woolcot, *Full Fathom Five*, in Philip Van Doren Stern (ed.), *The Pocket Book of Ghost Stories*, Pocket Books, New York, 1947, p. 405.

15 Cf. Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952, p. 20: «Muitas narrativas... são seguidas por um curto parágrafo que na realidade não pertence ao resto da história. Conta-nos o que as pessoas pensaram mais tarde sobre os acontecimentos narrados, ou como algumas das personagens continuaram a ser afectadas pela experiência que tinham tido. Um tal *Ausklang* (desfecho), como os alemães lhe chamam... desfaz a unidade da narrativa.»

16 Bram Stoker, *Dracula*, Pocket Books, New York, 1947 (página não numerada anterior à página 1). Este tipo de introdução pode ser também exemplificado com o início do conto intitulado *What Was It?* de Fitz-James O'Brien (in *Tales of the Uncanny* (editor não mencionado), Panther Books, London, 1964, p. 101): «É, confesso-o, com considerável insegurança que abordo a estranha narrativa que vou relatar. Os acontecimentos que me proponho contar de forma pormenorizada são de índole tão extraordinária que estou inteiramente preparado para muita incredulidade e troça. Tudo isto aceito de antemão, pois penso ter a coragem literária suficiente para enfrentar o cepticismo. Depois de aturada reflexão, resolvi contar, de forma tão simples e directa quanto me for possível, alguns factos que tiveram lugar sob a minha observação no passado mês de Julho e que não têm qualquer paralelo nos anais dos mistérios das ciências físicas.». Alguns exemplos mais: Edgar Poe, *The Facts in the Case of M. Valdemar*, in Edgar Poe, Tales of *Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971, pp. 280-281; H. G. Wells, *The Plattner Story* e *The Story of the late Mr. Elvesham*, in H. G. Wells, *The Plattner Story and Others*, Bernhard Tauchnitz, Leipzig, 1900, pp. 9 e 53, respectivamente; H. G. Wells, *The remarkable Case of Davidson's Eyes*, in H. G. Wells, *Selected Short Stories*, Penguin Books, Harmondsworth, 1968, p. 174; Hugh Walpole, *Tarnhelm*, in

Philip Van Doren Stern (ed.), *The Pocket Book of Ghost Stories*, Pocket Books, New York, 1947, p. 121-122.

[17] Sobre as funções do narrador, ver Gérard Genette, *Discours du récit*, in Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 261-265. Um bom exemplo da função testemunhal do sujeito da enunciação é o narrador homo-intradiegético de *Mrs. Lunt* de Hugh Walpole (in John Hampden (ed.), *Ghost Stories*, J. M. Dent & Sons, London, 1963).

[18] Sobre as relações narrador-narratário, veja-se Gerald Prince, *Introduction à l'étude du narrataire*, in *Poétique* n.º 14, Seuil, Paris, 1973, em especial pp. 182-187, 188, 189, 193.

9

UM ESPAÇO HÍBRIDO

A narrativa fantástica, viu-se antes, encena a manifestação meta-empírica conferindo-lhe um grau de verosimilhança tão elevado quanto possível, enquanto deixa a porta entreaberta para uma explicação racional que quase conduza à sua reintegração na natureza conhecida. Simultaneamente, procura manter essa situação dúbia até ao fim da intriga e transmitir ao destinatário do discurso a indefinição dela decorrente.

Assim, todos os elementos da narrativa deverão ser organizados em função da ocorrência sobrenatural, quer contribuindo para a cobrir de plausibilidade, quer evitando a sua aceitação plena. As limitações já atrás evidenciadas quanto ao tratamento da personagem, por exemplo, reflectem por contraste o papel dominante que a fenomenologia meta-empírica desempenha na diegese fantástica como fulcro e razão de ser do enredo e como principal geradora da reacção que se espera suscitar no receptor do enunciado. Os outros elementos do discurso apagam-se numa proporção correspondente, tornando-se irrelevantes ou nocivos ao equilíbrio do género quando não actuam a favor da manifestação sobrenatural ou quando não concorrem para promover no receptor do enunciado a aceitação da literalidade daquela, conduzindo-o à percepção ambígua da acção.

A necessidade de propiciar o cumprimento dessas directrizes de leitura subentende, como foi antes acentuado, que a narrativa tem de evitar quaisquer elementos susceptíveis de favorecer a heterodoxia interpretativa. Por isso, a construção fantástica deverá, em princípio, rodear a diegese apenas do mínimo essencial à organização de uma intriga aceitável que, privilegiando sempre a manifestação meta-empírica, conduza directamente à reprodução do papel do narratário na leitura a que o texto será submetido, já que qualquer elemento supérfluo poderia dificultar ou impedir essa reprodução.

Assim, a restringir-se tanto quanto possível a proliferação de elementos não úteis à economia de processos e ao equilíbrio da ambiguidade decorrentes desse desiderato, tal restrição deveria aplicar-se prioritariamente à representação do espaço em que o enredo se insere, utilizando-se a descrição dele apenas quando fosse indispensável à estrita caracterização da fenomenologia extranatural ou de aspectos fundamentais da trama narrativa. Com efeito, enquanto um discurso que se pretende «realista» pode usar com vantagem a descrição do espaço até à saciedade, o discurso fantástico deverá evitá-la como um perigo sempre impendente. É óbvio que, se o emprego intensivo da descrição (tal como frequentemente se verifica no discurso «realista») tivesse lugar na narrativa fantástica, poderia bem levar a que a ocorrência sobrenatural fosse subestimada, entendida como subalterna ou episódica, e se afundasse num *mare magnum* de paisagens, costumes ou cor local, fazendo perder de vista o efeito visado pelo género.

Porém, se a encenação constante do espaço constitui um risco potencial, o seu emprego regrado e seguro pode mantê-lo ao serviço do fantástico, levando-o até a ser de grande utilidade na construção dum enquadramento cenográfico que, pelo menos por duas vias, contribua para os objectivos deste tipo de textos: por um lado, sublinhando a ambiguidade da acção; por outro, promovendo o reforço da sua verosimilhança. Assim, a contradição real/irreal em que se pretende envolver a ocorrência meta-empírica pode ser reproduzida e ampliada pelo próprio espaço representado na narrativa através da combinação de elementos oriundos de dois tipos aparentemente opostos (embora complementares) de cenário.

Deste modo, apesar de admitirem uma vasta gama de variantes, os diversos elementos que contribuem para a representação do espaço fantástico polarizam-se em dois tipos de cenário cujos componentes, por sua vez, se intercambiam frequentemente. Uns (a que se chamará *«realistas»*) predominam de forma evidente, caracterizando-se por acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico e simulando, assim, um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo que a «opinião comum» considera ser o real. Outros, os *«alucinantes»*, surgem em menor número e contribuem para introduzir dados anormais do cenário anterior, originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado, aberrante e não conforme aos traços do universo que mais familiares se tornaram ao destinatário da enunciação.

O espaço resultante da conjugação destes elementos tem, naturalmente, muito de teatral e ilusório, o que corresponde, aliás, ao teor geral da narrativa fantástica. Porém, se tal carácter se revela de forma transparente no cenário «alucinante», já se torna objecto de cuidadoso disfarce no seu homólogo «realista», pois este tem sobretudo a finalidade de exibir ao receptor do enunciado um mundo falsamente normal e quotidiano. Daí que finja a todo o transe clarificar para melhor poder confundir, aparentando mostrar elementos familiares do real para mais facilmente os escamotear e promover a introdução do inadmissível.

Muitos dos elementos atrás denominados «alucinantes» desenvolveram-se de forma mais ou menos linear a partir do romance gótico que, desde as últimas décadas do século XVIII, estabeleceu um modelo bem conhecido de cenário [1] ainda ocasionalmente usado sem grandes modificações em narrativas recentes. Porém, o seu emprego actual verifica-se mais vulgarmente em subprodutos do fantástico ou de géneros afins, como é o caso do estranho (em particular nas histórias de horror não sobrenatural, nas de sobrenatural «explicado» e nas novelas góticas modernas) ou de certas áreas periféricas em que o maravilhoso, o estranho e, por vezes, a ficção científica se tocam (a chamada «heroic fantasy», sobretudo as narrativas do tipo «sword and sorcery»). Pela forma hiperbólica que as descrições nele assumem, este cenário revela frequentemente um marcado pendor para o grotesco, podendo contribuir para mitigar ou destruir a plausibilidade da intriga. Apesar disso, algumas das linhas fundamentais do espaço encenado no romance gótico foram-se comunicando à maioria das histórias de temática sobrenatural e, por consequência, também às fantásticas, sendo facilmente reconhecíveis em muitas delas.

Assim, mesmo uma amostragem diminuta das narrativas do género revela que, ao situar-se no espaço, a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas [2]. De facto, a casa tem constituído quase sempre o cenário de eleição para o surgimento da fenomenologia insólita, por mais diversas que sejam as suas características. O castelo medieval quase reduzido a ruínas, imprescindível à maioria das novelas góticas, foi frequentemente retomado em narrativas dos séculos XIX e XX. Por seu turno, a casa colonial, recorrente em inúmeras narrativas norte-americanas, integráveis ou não no fantástico, de

Nathaniel Hawthorne, Ambrose Bierce e outros, continuou a ser um espaço privilegiado por H. P. Lovecraft e vários dos seus seguidores. Do mesmo modo, a antiga casa senhorial britânica, o mosteiro restaurado e, até, o palacete londrino, cenários habituais das narrativas vitorianas (de *The House and the Brain* de Bulwer Lytton à maioria dos contos de M. R. James) se mantêm ainda hoje em muitas obras do género. Um dos exemplos mais conhecidos desta modalidade de cenário ainda frequente no espaço fantástico é a mansão de *The Fall of the House of Usher* de Edgar Poe, em cujo início a melancolia do narrador se funde com a desolação da paisagem e a atmosfera insólita e decadente da grande casa em visível decomposição:

> «Ao longo de um dia monótono, sombrio e silencioso de Outono, enquanto as nuvens pairavam opressivamente baixas nos céus, eu tinha viajado só, a cavalo, através de uma região singularmente tétrica; por fim, com a aproximação das sombras do anoitecer, encontrei-me à vista da melancólica Casa de Usher. Não sei o que se passou — mas, no momento em que olhei o edifício, uma sensação de insuportável tristeza invadiu-me o espírito. Digo insuportável porque tal sensação não foi mitigada por qualquer dos sentimentos, semi-agradáveis porque poéticos, com que a mente costuma receber mesmo as mais duras imagens de tudo o que é desolado e terrível. Olhei para a cena que me confrontava — para a própria casa e para a paisagem rude do domínio; para as paredes sombrias; para o olhar vazio das janelas; para alguns juncos cerrados e para uns tantos troncos esbranquiçados de árvores mortas — com uma extrema depressão da alma, para a qual não encontro melhor comparação, em termos materiais, do que a ressaca de quem desperta do delírio do ópio — a queda amarga na vida quotidiana — o repugnante descerrar do véu. Experimentei uma sensação de frio glacial, um abatimento, um aperto do coração — pensamentos de uma irremediável melancolia que nenhum estímulo da imaginação poderia transformar em algo de sublime. O que seria — parei para pensar — o que seria que tanto me punha fora de mim na contemplação da Casa de Usher?» [3]

Com grande frequência, estes edifícios inserem-se por seu turno em áreas isoladas, sendo-lhes geralmente pouco favorável um enquadramento urbano. Pontos de encontro entre o falso mundo real representado no discurso e a sua ilusória subversão, cumprem quase sempre melhor esse papel quando integrados em paisagens solitárias e bravias do que no contexto mais marcadamente objectivo e propício à fecundidade interpretativa que os grandes aglomerados constituem.

A par disso, o espaço fantástico evita quase sempre as grandes alturas, os planos verticais que se poderá denominar «positivos», embora recorra a eles quando «negativos», subterrâneos: umas vezes quase ao nível do terreno (caves, criptas, túmulos), outras muito abaixo dele, em camadas cada vez mais profundas, por vezes abissais. Estes elementos, tão antigos como o romance gótico, aparecem já no primeiro texto deste tipo, *The Castle of Otranto* de Horace Walpole:

> «A parte inferior do castelo estava minada por vários túneis intrincados, não sendo fácil para alguém presa de uma tal angústia encontrar a porta que abria para a caverna. Um tremendo silêncio reinava por todas essas regiões subterrâneas, exceptuando algumas rajadas de vento que, de quando em quando, abanavam as portas por onde ela tinha passado e que, fazendo ranger as dobradiças ferrugentas, ecoavam vezes sem conta através daquele longo labirinto de escuridão.» [4]

Todo este complexo cenário desenvolvido a partir da narrativa gótica viria a ficar fortemente ligado ao género, ocorrendo com frequência em numerosos autores de diversas épocas como Edgar Poe (em contos como *The Cask of Amontillado*, *Ligeia* ou o já citado *The Fall of the House of Usher* [5]) ou, já um século mais tarde, H. P. Lovecraft:

> «... o fundo do túmulo tinha uma abertura para a qual a multidão ia deslizando e, pouco depois, todos estávamos descendo uma sinistra escadaria de pedra talhada toscamente; uma escadaria em espiral, húmida e com um estranho odor, que se internava sem fim nas entranhas da colina...» [6]

> «A estreita passagem descia até ao infinito como um poço assombrado e repugnante, e a lâmpada que eu erguia acima da cabeça não conseguia iluminar

as profundezas desconhecidas em direcção às quais eu ia rastejando.» [7]

Como decorre dos exemplos atrás referidos, o espaço fantástico também foge em geral à luz e à cor, preferindo descrições que subentendam iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidades sombrias, e rejeitando simultaneamente a claridade mais intensa e a definição de formas das grandes áreas abertas. De qualquer modo, o cenário em que se desenrola a acção raras vezes é referenciado com demora ou rigor, favorecendo-se antes uma localização indeterminada ou completamente imaginária, embora por vezes se simule aludir a ela com exactidão através de uma grande soma de dados fictícios. Contudo, os locais fechados e lúgubres não são inteiramente imprescindíveis ao cenário «alucinante». Por vezes, certos textos procuram de forma ostensiva os ambientes exteriores, a natureza selvagem, sem por isso deixarem de respeitar todas as características acima focadas, antes mantendo a mesma índole irreal e sobre-imaginativa bem como idêntica tendência para o isolamento e a obscuridade. Surge assim um espaço ilusoriamente natural em que, de onde em onde, irrompem sinais insólitos, indícios da subversão do real que se instala. Muitas narrativas de Algernon Blackwood contêm exemplos desta natureza contaminada, na qual, à beleza das grandes vastidões e das florestas labirínticas é sempre associado, por mais ténue, qualquer fenómeno ou reflexão de carácter inquietante:

«Pouco depois de ele adormecer, a mudança do vento que tinha previsto fazia agitar suavemente a imagem das estrelas na superfície do lago. Partindo das distantes cordilheiras da região para lá de Fifty Island Water, veio da direcção para onde ele tinha ficado a olhar demoradamente e passou por sobre o acampamento adormecido, através das copas das grandes árvores, com um leve e sussurrante murmúrio, tão delicado que quase não era audível. Com ele, ao longo dos caminhos desertos da noite, embora demasiado fraco, demasiado agudo, mesmo para os nervos sensíveis do índio, passou um odor fino, curioso e estranhamente inquietante, um odor a algo que parecia insólito — completamente desconhecido.» [8]

«Um céu cor-de-rosa e açafrão, mais limpo do que qualquer atmosfera jamais observada por Simpson,

ainda lançava os seus raios pálidos sobre as águas, onde as ilhas — uma centena, decerto, e não apenas cinquenta — flutuavam como barcas de uma frota encantada. Orladas por pinheiros cujos cimos dedilhavam o céu delicadamente, quase pareciam erguer-se à medida que a luz se desvanecia — prestes a levantar âncora e a navegar pelos caminhos do céu em vez de o fazerem nas correntes do lago desolado onde se encontravam.»

«A beleza da cena era estranhamente estimulante. Simpson fumou o peixe, queimando os dedos com os seus esforços para o saborear e, ao mesmo tempo, tomar conta da frigideira e do lume. Contudo, no mais recôndito do seu pensamento, mantinha-se a outra face desta região selvagem: a indiferença perante a vida humana, o implacável espírito de desolação que ignorava por completo o homem.» [9]

Embora ainda hoje sejam inúmeros os casos de emprego de elementos «alucinantes» no espaço encenado em diversos textos fantásticos, torna-se óbvio que um ambiente demasiado anormal ou delirante, por não contrastar convenientemente com a manifestação sobrenatural, impede o desenvolvimento da ambiguidade e tende a anular a verosimilhança da intriga. Se forem assim enquadradas, as figuras e outras manifestações meta-empíricas podem diluir-se por completo nesse mundo já de si arbitrário e irreal, levando a narrativa a aproximar-se demasiado do maravilhoso, senão a integrar-se eventualmente nele.

Ora, vivendo da indecisão permanente, pressupondo um equilíbrio sempre precário entre uma aparência do real e a sua ilusória subversão, a narrativa do género nunca se pode situar por inteiro num espaço determinado, seja ele transfigurado, delirante, «outro» (como faz o maravilhoso), ou rigorosamente conforme às leis naturais, como intenta fazer o discurso «realista». Pelo contrário, como já se observou atrás, deve escolher um espaço híbrido, descontínuo, formado por associação forçada de elementos dissonantes e reciprocamente exclusivos, que constitua o fundo adequado à incerteza e indefinição da história. Deve também manter-se em constante oscilação entre um e outro, empregando permanentemente, embora em proporções bastante diversas, elementos dos dois mundos antagónicos que encena. Esse emprego alternado de cenários permite reequilibrar a construção fantástica sempre que se torne

necessário corrigir o carácter demasiado insólito ou demasiado quotidiano que acontecimentos ou personagens podem assumir, conferindo credibilidade à acção e mantendo sempre o grau conveniente de indecisão nas eventuais leituras a que o texto seja submetido.

É, contudo, importante sublinhar que, na narrativa fantástica, o espaço familiar da natureza circunscreve sempre a maior parte da acção, constituindo a regra aparente do mundo fictício em que o fenómeno meta-empírico se insinua, enquanto o espaço «alucinante» não passa muitas vezes de uma ocasional excepção. Consequentemente, a frequência de encenação do primeiro deverá ser muito superior à do segundo, o que se reflecte no facto de o discurso fantástico recorrer sobretudo a processos descritivos tendentes a acentuar os traços «realistas» do mundo material nele representado.

Porém, embora a necessidade de um acentuado predomínio de tais elementos não ofereça dúvidas, torna-se evidente que um cenário inteiramente conforme com a realidade, excluindo o mínimo elemento insólito, também contribuiria para limitar o alcance da manifestação meta-empírica, como já se apontou atrás. De facto, se esta fosse já por si pouco relevante, veria a sua função completamente anulada ou quase, vindo a narrativa a deslizar para a zona do sobrenatural explicado e do género estranho ou a conduzir a uma leitura perniciosamente exegética. É por isso que, agindo em complementaridade no que toca à construção do espaço fantástico, estas duas modalidades da sua representação (a «alucinante» tendendo para os interiores, o obscuro e o delirante; a «realista» preferindo as grandes zonas abertas, a claridade e a representação «objectiva» do mundo) deverão ser combinadas de forma a instalarem na narrativa uma nunca resolvida antinomia entre o aparente real e o meta-empírico, a qual, pela sua permanente indefinição, propicie a ambiguidade exigida pelo género. Daí que os textos fantásticos evidenciem em geral a utilização de processos tendentes a desenvolver, miscigenando-os [10], ambos estes tipos de cenário, se bem que na maioria dos casos se verifique um acentuado predomínio e, por vezes, um quase total exclusivismo dos elementos «realistas».

Com efeito, já que o fantástico procura tornar admissível a coexistência forçada de dois universos reciprocamente exclusivos e impedir ao destinatário do enunciado uma decisão plena entre aceitar ou recusar a probabilidade da ocorrência meta-empírica, é vantajoso que esta se demarque com nitidez do

espaço aparentemente normal em que irrompe, para que ambas as hipóteses adquiram peso próprio, equivalendo-se, e a leitura mantenha o grau de indefinição pretendido pelo género.

A importância do cenário «realista» era já acentuada no século XIX por Prosper Mérimée que o empregou com uma segurança difícil de superar. Dizia ele:

> «Quando se narra qualquer história sobrenatural, nunca é de mais multiplicar os detalhes da realidade material.» [11]

Contudo, mesmo recorrendo ao emprego exaustivo de processos destinados a reforçar as notações do mundo empírico e a propiciar a construção de cenários conformes ao quotidiano, o espaço fantástico nunca abandona inteiramente o seu carácter dúbio por mais «realista» que se pretenda. Os próprios cenários que Mérimée prefere não estão absolutamente isentos de contaminações, de indícios, velados embora, da manifestação extranatural que se insinua.

Em *Lokis*, por exemplo, a natureza selvagem e traiçoeira das florestas e dos pântanos [12] não é passiva, não se limita a enquadrar os centros de conforto e civilização constituídos pelos palácios do conde Szémioth (o Monstro, apenas revelado inteiramente no fim da narrativa) e da Vítima, Julienne Iwinska. Pelo contrário, como que os cerca e separa, exercendo ao mesmo tempo uma influência nociva sobre os seus moradores: a floresta é a origem da anormalidade monstruosa que, tendo enlouquecido a mãe do conde, viria a conduzir este a uma condição semianimalesca e ao assassínio. Assim, no interior de uma história porventura prosaica, evocativa de acontecimentos e figuras de aparência rigorosamente normal, entre cenários plenos de cor local, vão-se a pouco e pouco instalando sinais, inconclusivos por si sós mas já inquietantes, que, ao acumularem-se, contribuem de forma decisiva para irresolução da intriga e para a perplexidade perante ela que se pretende suscitar no destinatário da obra.

Neste como em muitos outros textos fantásticos, a acentuação dos traços aparentemente realistas do mundo material normal visa aferi-los tanto quanto possível à «opinião pública», incrementando assim a sua plausibilidade. Tal acentuação pode ser apoiada de diversos modos por outros planos da construção narrativa. Quando resulta do plano da personagem, por exemplo, é em geral conseguida através de uma caracterização mais cui-

dada e conforme ao real das figuras secundárias, desde que a economia textual própria das obras do género o permita. Com efeito, o protagonista, directamente tocado pelo sobrenatural (com a possível excepção do Oponente-Exterminador), não pode deixar de evidenciar sinais de intensa anormalidade, o que o torna quase sempre inaproveitável como elemento de adequação ao real. Por seu turno, também a urdidura da acção pode auxiliar o desenvolvimento de um cenário de cunho «realista» se a narração a for entretecendo de onde em onde com referências factuais diversas que a aproximem de coordenadas familiares ao receptor do discurso.

Porém, repita-se, embora deva sobretudo contribuir para situar a acção num mundo de aparente conformidade com o real, quase nunca o espaço fantástico pode ser integralmente «realista», apesar de este tipo de cenário ter nele um predomínio muito acentuado. Híbrido, incerto e mal delimitado, aparentando muitas vezes uma estrita observância das regras que condicionam o mundo empírico para no momento seguinte as subverter por completo, está intimamente relacionado com a falsidade inerente ao género e serve, em última análise, o reforço da ambiguidade em que este se fundamenta. Procurando, como num passe de mágica, aparentar uma total lisura de processos, o espaço fantástico simula a completa abertura ao real para mais facilmente levar o destinatário da enunciação a pô-lo em causa e a aceitar o seu desmantelamento sem que muitas vezes disso se aperceba.

Notas:

[1] H. P. Lovecraft refere-se-lhe da seguinte forma: «Acima de tudo, o que ele fez foi criar um novo tipo de cenário...» «Estes novos ornamentos dramáticos consistiam em primeiro lugar no castelo gótico, tremendamente antigo, com grandes vastidões e numerosos meandros, alas desertas ou arruinadas, corredores húmidos, catacumbas ocultas e doentias e grande quantidade de fantasmas e lendas medonhas que constituíam um núcleo de perplexidade e terror demoníaco.» (H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1973, pp. 25-26). Veja-se também a descrição que dele faz Irène Bessière: «Walpole criou um cenário, acontecimentos e personagens que serão comuns a todos os romances góticos. Um castelo tenebroso, pleno de malefícios, com subterrâneos assustadores, onde as portas rangem e os degraus dão estalidos, onde se adivinha fantasmas e presenças impalpáveis, hostis, onde pesam a memória dos crimes cometidos e o horror próximo e inevitável: tudo concorre para um efeito de terror. Este castelo gótico é a imagem de um poder sinistro e impenetrável.» (Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, p. 106). Sobre o romance gótico, veja-se ainda: Montague Summers, *The Gothic Quest*, Fortune Press, London, 1938; Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952 (parte II, capítulo I); Maurice Lévy, *Le roman «gothique» anglais, 1764-1824*, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Toulouse, Toulouse, 1968; Maria Leonor Machado de Sousa, *A literatura «negra» ou «de terror» em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Editorial Novaera, Lisboa, 1978.

[2] Cf. Maurice Lévy, *Lovecraft*, Union Générale d'Editions, Paris, 1972, p. 52: «A casa é o lugar fantástico por excelência, na medida em que delimita e isola de modo particularmente adequado o espaço maléfico...»; «Ponto de encontro de um aqui e de um além, qualquer habitação tem algo de fatal. Nada poderia acontecer de anormal ao herói senão no interior desses muros trágicos que envolvem, contêm e, até certo ponto, represam o irracional.»

[3] In Edgar Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971, p. 128.

[4] Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, in Philip Henderson (ed.), *Shorter Novels of the Eighteenth Century*, J. M. Dent & Sons, London, 1961, p. 117.

[5] In Edgar Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971.

[6] H. P. Lovecraft, *The Festival*, in H. P. Lovecraft, *The Tomb and other tales*, Panther Books, London, 1970, p. 23.

[7] H. P. Lovecraft, *The Nameless City*, in Kirby McCawley (ed.), *Beyond Midnight*, Berkeley Publishing Corporation, New York, 1976, p. 7.

[8] Algernon Blackwood, *The Wendigo*, in Robert Aickman (ed.), *The Fontana Book of Great Ghost Stories*, Fontana Books, London, 1964, pp. 120-121.

[9] *Op. cit.*, pp. 124-125. Várias outras narrativas de Algernon Blackwood recorrem a este tipo de espaço (*Running Wolf*, *The Valley of the Beasts*, *The Man whom the Trees Loved*, *Secret Worship*, etc.).

[10] Um dos exemplos mais antigos desta miscigenação entre cenários é o conto de Charles Dickens *The Signalman* (in John Hampden (ed.), *Ghost Stories*, J. M. Dent & Sons, London, 1963). Aqui, um ambiente inquietante e sombrio casa-se com elementos de tecnologia ultramoderna (o caminho-de-ferro e o telégrafo) para o ano em que a narrativa surgiu (1866).

[11] Citado por Jean Brunel, *Notice*, in Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille, Carmen*, Larousse, Paris, 1969, p. 14. Para além dele, vários outros autores e críticos têm apontado a eficácia do predomínio quase absoluto deste tipo de cenário no contexto geral da construção do fantástico. O filósofo e teólogo russo Vladimir Soloviev referiu-se-lhe da seguinte forma: «No verdadeiro fantástico (...) todos os detalhes particulares devem ter um carácter quotidiano, mas, considerados no seu conjunto, devem indicar uma causalidade «outra». (Citado por Boris Tomachevski, *Thématique*, in Tzvetan Todorov (ed. e trad.), *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965, p. 288). Veja-se ainda Maurice Lévy, *Lovecraft*, Union Générale d'Editions, Paris, 1972, p. 49, onde o espaço fantástico é apontado como «Um

mundo de que convém sublinhar com insistência a *realidade* física, topográfica, histórica. É notório que não há verdadeiro fantástico senão onde o impossível irrompe, através do tempo e do espaço, num local objectivamente familiar.»

[12] In Prosper Mérimée, *Nouvelles Complètes* (tome 2), Le Livre de Poche, Paris, 1965, p. 253: «Começámos a avançar para o interior da floresta. Em breve, a estreita vereda por onde seguíamos desapareceu. A cada instante éramos obrigados a contornar árvores enormes cujos ramos baixos nos barravam a passagem. Algumas, mortas de velhice e derrubadas, apresentavam-nos algo como uma muralha coroada por uma linha de cavalos de frisa impossível de transpor. Noutros locais, encontrávamos charcos profundos cobertos de nenúfares e lentilhas de água. Mais longe, avistámos clareiras cuja erva brilhava como esmeraldas; porém, desgraçado de quem lá se aventurasse, pois esta vegetação exuberante e enganadora esconde em geral sorvedouros de lodo onde cavalo e cavaleiro desapareceriam para sempre...». Os matagais e as regiões pantanosas são ainda descritos como lugares perigosos (pp. 253, 257) e estranhos, cujo âmago ninguém conhece (p. 252) e onde se teriam outrora realizado sacrifícios humanos (p. 254).

10

A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO

Enquanto conjunto homogéneo e organizado que é, qualquer enunciado narrativo utiliza os seus diversos elementos, o modo como se estruturam e as constantes relações que mantêm entre si, com o objectivo de corroborar de forma insistente tudo o que de essencial se propõe exprimir. Deve, assim, caracterizar-se por uma permanente redundância [1], apontando continuamente para si próprio e para o que pretende veicular. Daí que muitos dos seus componentes sejam escolhidos e articulados de modo a repetirem frequentemente em diversos planos a carga semântica que o texto visa transmitir, fazendo-o através de numerosos processos discursivos que a todo o momento se reportam uns aos outros, ao mesmo tempo que mantêm uma permanente relação com a globalidade do enunciado de que são parte integrante.

Esta tendência tautológica, mais ou menos evidenciada por qualquer narrativa, torna-se particularmente notória no texto fantástico, já que, evocando uma série de fenómenos alheios à experiência do receptor do enunciado, uma parte considerável da temática nele usada se torna pouco susceptível de aceitação imediata por parte daquele. Assim, resulta necessário reforçar de forma quase constante este termo da oposição essencial ao género, tornando admissível a índole aparentemente extranatural de certas ocorrências ou figuras e lançando frequentes achegas ao debate sobre a probabilidade da sua existência.

Contudo, como já se repetiu, a narrativa fantástica pretende ir mais longe. Por isso, não procura apenas conseguir o equilíbrio dos dois mundos assim confrontados, visando prioritariamente manter a todo o custo a ambiguidade daí resultante e evitar que o leitor a solucione ou dela se desinteresse. Deste modo, a arquitectura de qualquer texto do género deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza sobre

aquilo que encena: primeiro, deixando-a surgir e instalando-a com segurança na intriga; depois, confirmando-a através dos vários processos empregados na tessitura do discurso. Aos traços referidos e analisados nos capítulos anteriores incumbirá originar e manter tal indefinição, conferindo graus aproximadamente idênticos de probabilidade tanto à existência do fenómeno sobrenatural como à exclusão de tudo o que não se integre de forma clara na natureza conhecida. É essa construção que se procurará resumir de seguida, recordando a propósito as afirmações de Bellemin-Noël já aqui citadas no final do primeiro capítulo [2].

No essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da *ambiguidade* de que vive o género, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas. Tal indefinição será criada e mantida se a narrativa for organizada de modo a:

1. fazer surgir num contexto aparentemente normal e tornar dominantes em relação aos restantes elementos temáticos acontecimentos ou personagens que subentendam a existência objectiva de uma *fenomenologia meta-empírica* e evidenciem índole e propósitos considerados *negativos* à luz dos padrões axiológicos correntes;

2. conferir *verosimilhança* a essa fenomenologia extranatural, tornando-a aceitável à opinião comum, rodeando-a de uma lógica própria que se adeque às regras do género e ocultando tanto quanto possível a falsidade inerente aos processos para tal empregados;

3. evitar a racionalização plena da manifestação meta-empírica, embora admitindo ou, mesmo, favorecendo a inclusão de *explicações* meramente *parcelares* dos fenómenos insólitos.

É sobretudo da combinação destes elementos que resulta o género, embora apenas a ambiguidade empírico/meta-empírico (instalada e mantida na narrativa com o concurso de todos eles) possa ser considerada o traço específico do fantástico. Subsidiariamente, essa ambiguidade essencial é quase sempre enquadrada e sublinhada por outros traços que, apesar

de não desempenharem tais funções do mesmo modo em todas as obras, são utilizados com grande frequência. Em paralelo com os traços permanentes atrás mencionados, contribuem para acentuar a *identificação* do destinatário real do enunciado narrativo com tudo o que neste se encontra representado, ao mesmo tempo que repetem e ampliam o debate sobre a admissibilidade dos fenómenos inexplicáveis. Para que tal se verifique, a narração deverá:

4. instaurar um *narratário* (preferencialmente intradiegético) ao qual cabe, em princípio, uma dupla função: por um lado, reflectir a leitura incerta da manifestação meta-empírica; por outro, transmitir ao receptor real do enunciado idêntica perplexidade perante o conteúdo da intriga;

5. instaurar *personagens* que suscitem a identificação acima referida por parte do leitor, representando simultaneamente através delas a percepção ambígua das ocorrências com que são confrontadas e a consequente indefinição perante o sobrenatural;

6. organizar as funções das personagens de acordo com uma *estrutura actancial* que reflita e confirme as características essenciais ao género;

7. utilizar um *narrador homodiegético* cujo duplo estatuto face à intriga resulte numa maior autoridade perante o receptor real da enunciação e na capacidade de compelir este a uma mais estreita aquiescência em relação a tudo o que é narrado;

8. evocar um *espaço híbrido*, indefinido, que, aparentando sobretudo representar o mundo real, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos.

A este conjunto de elementos poderia ainda acrescentar-se uma série de outros, entre os quais o emprego predominante de determinados processos estilísticos e a preferência por certas modalidades de narração. Finalmente, deve sublinhar-se o particular relevo atribuído nesta construção ao estatuto e às funções do narratário, da personagem e do narrador, o que

evidencia bem a importância assumida na caracterização do género pelas categorias a partir das quais se estabelece a focalização narrativa.

Ao longo dos capítulos anteriores, tornou-se repetidas vezes aparente que as estruturas no discurso fantástico e o modo como são organizadas visam de forma prioritária criar e manter a ambiguidade de que vive o género. Cabe agora perguntar se este se limita afinal à repetição incessante da disputa propositadamente sem solução ou saída entre o mundo natural e a ordem meta-empírica que aparenta subvertê-lo. Por outras palavras: se a narrativa do tipo em análise, à primeira vista tão fechada sobre si mesma e sobre a estrita literalidade daquilo que encena, se fica por aqui ou se, pelo contrário, a própria ambiguidade revela disponibilidades semânticas que porventura ultrapassem essa constante autocontemplação e possam constituir novos contributos para o conhecimento do género.

De facto, para além de estar reflectida em todas as estruturas da narrativa, a ambiguidade também se projecta no próprio teor indefinido da ideologia que qualquer obra do género veicula. Assim, ao encenar a coexistência de dois mundos totalmente irredutíveis, o fantástico abre em paralelo um debate que, travando-se afinal entre a razão e o seu oposto, toma muitas vezes forma representando o antagonismo entre as potencialidades da espécie humana e as limitações que lhe são inerentes ou que provêm de condicionalismos externos.

Porém, embora aparente encenar tal debate de uma forma imparcial e não se decidir de modo definitivo por um dos termos em causa, o fantástico toma realmente partido, fazendo alastrar a este plano a falsidade que lhe é usual. Assim, se por vezes evoca o domínio do homem sobre a natureza ou aponta a sua incessante busca do saber, é quase sempre para, com maior facilidade lhe sublinhar as derrotas, deixando supor a vigência de fenómenos e entidades completamente inacessíveis ao entendimento. Mais, até: simulando limitar-se à eternização da incerteza sobre a presumível simultaneidade dessas duas fenomenologias exclusivas entre si e não parecendo avalizar uma delas em especial, procura de facto acumular dados sobre dados que invariavelmente favorecem a hipótese sobrenatural e acentuam a correspondente letargia da razão.

Aqui emerge, naturalmente, a questão da eventual neutralidade das formas literárias no concernente a qualquer carga

semântica para cuja transmissão sejam utilizadas. Ainda que em termos relativos, tal neutralidade é de facto admissível se se considerar as categorias da literatura em abstracto, desligando-as completamente de qualquer contexto. Porém, deixará de ter o mínimo sentido falar nela quando se refere a realização textual dessas categorias e, sobretudo, dos conjuntos articulados delas a que todas as obras recorrem. Isto equivale a afirmar que, se os elementos susceptíveis de integrar o discurso literário podem surgir como inocentes, neutros, quando entendidos num grau máximo de isolamento e abstracção, tal já não acontece com as suas modalidades organizadas em textos específicos, em géneros específicos, dada a índole intencional, premeditada, que essa organização neles revela.

Assim, mesmo que omita qualquer polémica ideológica expressa (o que, de resto, acontece frequentemente), a tessitura da narrativa fantástica contém implícita na própria ambiguidade de que vive uma tomada de posição potencial, velada embora, a favor do irracional. Daí constituir amiúde um meio ideal de pôr em causa as faculdades da razão e suscitar dúvidas quanto às vantagens do saber em geral e do conhecimento científico em particular.

Como hábito cultural generalizado, o debate proposto pelo fantástico não teria grande sentido até aos fins do século XVII, quando, por exemplo, a condenação à morte dos acusados de bruxaria continuava, em diversos países europeus, a ser prática correntemente admitida tanto pelo senso comum como pela ordem jurídica da época. Porém, ainda menor sentido teria o seu aparecimento num período anterior, como a Idade Média, quando o sobrenatural, de índole religiosa ou não, era geralmente aceite como parte integrante do quotidiano, surgindo em muitos textos literários do tempo em pé de quase total equivalência aos fenómenos concordantes com as leis naturais. Em qualquer daquelas épocas históricas, essa suposta compatibilidade entre o empírico e o meta-empírico tornava impossível o desenvolvimento do carácter ambíguo essencial ao género, já que ambos os termos eram considerados como existindo objectivamente, se se contradizerem, portanto, entre si.

Assim, é sobretudo com o decurso do século XVIII que a aceitação da interferência de entidades sobrenaturais no mundo real, até então tida como óbvia e indiscutível pela opinião comum, começa a ser posta em causa de forma cada vez mais generalizada[3]. Com efeito, a mudança operada pelo Iluminismo

nas mentalidades (embora por muito tempo restringida à diminuta camada de privilegiados que constituía o escol intelectual e a maioria do público leitor da época) virá desenvolver condições culturais que viabilizam o aparecimento do fantástico como género autónomo. Tal se verifica particularmente através do estabelecimento do factor essencial à existência da ambiguidade: a rejeição recíproca entre o natural e o sobrenatural, antes confundidos pelo pensamento teocêntrico ainda dominante. Desse modo, separando categoricamente os dois termos até então unidos como irmãos siameses pela mentalidade vigente, o racionalismo setecentista torna pela primeira vez possível ao eventual leitor de narrativas do género a perplexidade, antes pouco provável, perante a intrusão do meta-empírico na quietude do mundo quotidiano. Para além disso, embora recusando encarar os fenómenos extranaturais como prováveis e tentando muitas vezes contraditar o discurso que os apoia, o pensamento iluminista nunca prova em definitivo a sua impossibilidade, o que mantém completamente aberta a via para a indecisão permanente de que vive o fantástico.

Ora, é em grande medida por sugerir como possíveis ou, pelo menos, plausíveis, ocorrências e figuras abertamente contrárias à razão que o género pode ser considerado, desde os primórdios, um veículo ideológico favorável à reacção contra o avanço do racionalismo, do livre pensamento e dos seus múltiplos corolários futuros. Contudo, embora se torne então viável e comece a ensaiar os primeiros passos algumas décadas antes do século XIX, é só durante ele que o fantástico prolifera com as suas falsidades, as suas fugas para o imaginário e a sua tenaz conservação de resíduos de mentalidades em declínio ou já fossilizadas para sempre. Descendente directo da narrativa «gótica», nascido entre as diversas linha ideológicas que reagem contra o optimismo confiante do pensamento iluminista e desenvolvido durante a consolidação do movimento romântico, o fantástico manifesta desde cedo a sua hostilidade ou, pelo menos, o seu cepticismo perante as conquistas já então bastante notórias do intelecto humano. Tal hostilidade, de resto, torna-se patente desde as origens remotas do género, como mostra esta passagem do final de *Vathek* de William Beckford:

> «Tal será o castigo da curiosidade cega que quer transgredir os limites estabelecidos ao conhecimento humano pela sabedoria do Criador; e tal o terrível revés da ambição incansável que visa descobertas reservadas a seres sobrenaturais e, devido ao seu extremo orgulho, não consegue perceber que a condição do homem, neste mundo, deve ser humilde e ignorante.» [4]

O mesmo é visível em numerosos textos de épocas muito posteriores, como o seguinte excerto de um conto de H. P. Lovecraft:

> «A ciência, já opressiva com as suas chocantes revelações, tornar-se-á talvez o exterminador definitivo da espécie humana — se é que formamos uma espécie separada — pois a sua reserva de horrores inimagináveis nunca poderia ser suportada por cérebros mortais se fosse espalhada pelo mundo.» [5]

Com efeito, a denúncia da curiosidade intelectual como perigo a evitar a todo o custo tem sido uma das tónicas ideológicas mais recorrentes na ficção fantástica desde os seus alvores setecentistas. Assim, a investigação científica, crescentemente considerada, sobretudo desde o século XVIII, como via primeira para o domínio do homem sobre a natureza, é aqui objecto de uma inversão interpretativa, transformada em principal fautor de dependência perante o que escandaliza a razão e escapa por completo às leis naturais. Ao mesmo tempo, o fantástico apoia e divulga, por vezes com veemência, esquemas de pensamento que dão óbvia prioridade a factores subjectivos ou que procuram perspectivar o real de forma idealista. Desse modo, para além de se ter desenvolvido no alfobre da reacção romântica contra o Iluminismo, o género virá, nas últimas décadas do século XIX e no início do século XX, a ter um surto de fecundidade ímpar, precisamente em paralelo com movimentos esteticistas, decadentistas e outros que, hostilizando o realismo na literatura e nas artes plásticas, visam, de forma mais geral, pôr em causa ou minimizar o avanço da razão e da ciência. Paralelamente, o fantástico assiste ao incremento e à propagação do materialismo, antagonizando-o da maneira discreta que os seus limitados recursos permitem. Em certa medida, pode até dizer-se que tal atitude ideológica decorre da condição fundamental da sua sobrevivência como género autónomo, pois, por reflectir uma mundividência necessariamente dualista, o fantástico tem sempre de procurar suspender ou anular no

destinatário do enunciado qualquer decisão favorável a uma solução monista da ambiguidade, fugindo por isso a qualquer orientação que a propicie.

Contudo, embora surja quase sempre como defensora de uma visão discretamente teocêntrica e anticoperniciana do universo, a ficção fantástica esconde muitas vezes a sua inclinação para o extranatural sob uma capa de pseudocientismo, assim evidenciando um respeitável aparato de erudição e encenando uma por vezes complexa simbologia do conhecimento. Por outro lado, devido à própria índole do debate que procura suscitar e manter, o género contém em si uma acentuada disponibilidade para a discussão de aspectos fulcrais da condição humana e, até, para a subversão de muitos dos princípios de que tem sido veículo frequente. Com efeito (e aqui se estabelece de novo a indefinição), embora deixem quase sempre transparecer uma incontida preferência pelo irracional, certas obras surpreendem por vezes pelas virtualidades polémicas que revelam e, até, pelo alcance dos problemas que são susceptíveis de equacionar. Daí que a narrativa fantástica também possa ser encarada como um meio onde (muito embora partindo de premissas falsas e privilegiando até certo ponto o adormecimento da razão) se analisa e se interroga o processo do conhecimento, as formas de estabelecer a relação cognitiva e os erros ou recuos a que esse processo eventualmente dá lugar. Mais do que isso: ela não raro aflora questões fundamentais da existência do homem, sobretudo a atitude (quase sempre ambígua) deste perante o universo, o seu próprio abismo interior e o grande limite, a morte.

Por isso, se toda a literatura supõe, de forma mais ou menos acentuada, o tactear dos extremos a que a razão e a imaginação criadora podem conduzir, o texto fantástico é especialmente adequado, até pelo carácter hiperbólico que muitas vezes confere àquilo que encena, a viabilizar e promover a discussão sobre o sentido, objectivos e limites [6] da actividade humana, em particular nas áreas do conhecimento e da especulação.

Reacção retrógrada contra o avanço das «luzes» e o inevitável triunfo da razão ou, pelo contrário, polémica esclarecida sobre uma presumível ruptura dos limites do universo conhecido? Vago e indeliberado, o fantástico transporta ainda para este plano, mantendo-a, a ambiguidade que lhe dá forma.

Notas:

[1] Cf. Philippe Hamon, «*Le Horla*» *de Guy de Maupassant: ensaio de descrição estrutural* (trad. de Fernando Cabral Martins), in Maria Alzira Seixo (ed.), *Categorias da narrativa*, Arcádia, Lisboa, 1976, sobretudo pp. 143-145.

[2] Cf. o capítulo intitulado «Vias de abordagem do fantástico», nota 26.

[3] Sobre este assunto, veja-se Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, pp. 65-93 (*passim*), por exemplo: «Quando o verosímil de uma dada cultura parece (é) subitamente privado de sentido, o vínculo da obra aos elementos extratextuais instala o arbitrário e a inconsequência. Até ao século XVIII, o verosímil encarrega-se simultaneamente do discurso acerca da natureza e do discurso acerca do sobrenatural, reunidos de forma coerente pela religião. Com as Luzes, estes dois discursos tornam-se antinómicos, sendo a cultura incapaz de os conciliar. Neste momento transitório de desequilíbrio, aparece a narrativa fantástica...» (pp. 67-68).

[4] William Beckford, *Vathek*, in Philip Henderson (ed.), *Shorter Novels of the Eighteenth Century*, J. M. Dent & Sons, London, 1961, p. 278.

[5] H. P. Lovecraft, *Arthur Jermyn*, in H. P. Lovecraft, *The Lurking Fear and other stories*, Random House, New York, 1975, p. 49.

[6] Cf. Tzvetan Todorov, *Les limites d'Edgar Poe*, in Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.

BIBLIOGRAFIA

I — *SOBRE ASSUNTOS DIVERSOS*

AMBELAIN, Robert, *Le vampirisme*, Robert Laffont, Paris, 1977 (edição portuguesa intitulada «O vampirismo», da Livraria Bertrand, Lisboa).

CHAPLIN, J. P., *Dictionary of Psychology*, Dell Publishing Co., New York, 1968.

COCHRANE, Glynn, *Big Men and Cargo Cults*, Oxford University Press, London, 1970.

GAUQUELIN, Michel e Françoise (e outros), *Dicionário de psicologia* (tradução de Cassiano Reimão e outros), Editorial Verbo, Lisboa, 1978.

GUERRA, M. S. Pomba (compilação e tradução), *Parapsicologia, novos aspectos de velhos enigmas*, Portugália, Lisboa, 1971.

HILL, Douglas e Pat Williams, *The Supernatural*, The New American Library, New York, 1967.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F., Paris, 1972.

LAPLANCHE, J. e J.-B. Pontalis, *Vocabulário de psicanálise* (tradução de Pedro Tamen), Morais Editores, Lisboa, 1970.

MOREAU, Christian, *Freud e o ocultismo* (tradução de Maria Luísa Castro Feijó), Família 2000, Porto, 1978.

NOIRAY, André (e outros), *La philosophie* (3 vols.), Gérard & Co., Verviers (Bélgica), 1972.

PAWELS, Louis e Jacques Bergier, *O despertar dos mágicos*, Livraria Bertrand, Lisboa, s. d.

SUMMERS, Montague, *Witchcraft* and *Black Magic*, Arrow Books, London, 1974.

TONDRIAU, J. e R. Villeneuve, *Dictionnaire du diable et de la démonologie*, Gérard & Co., Verviers (Bélgica), 1968.

VILLENEUVE, Roland, *Loups-garous et vampires*, Editions J'ai Lu, Paris, 1970.

VOLTA, Ornella, *The Vampire* (tradução do italiano por Raymond Rudorff), Award Books, New York, s. d.

II — *SOBRE O GÉNERO FANTÁSTICO E TEORIA LITERÁRIA EM GERAL*

AMIS, Kingsley, *Introduction*, in Sarban, *The Sound of his Horn*, Sphere Books, London, 1969.

ARISTÓTELES, *Poética* (tradução de Eudoro de Sousa), Guimarães e C.ª, Lisboa, s. d.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, in *Littérature* n.º 2, Larousse, Paris, 1971.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974.

BLEILER, Everett (ed.), *The Checklist of Fantastic Literature*, Shasta Publishers, Chicago, 1948.

BOWEN, Elizabeth, *Introduction*, in Cynthia Asquith (ed.), *The Second Ghost Book*, Pan Books, London, 1965.

BRUNEL, Jean, *Notice*, in Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille, Carmen*, Larousse, Paris, 1969.

CAILLOIS, Roger, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965.

CAILLOIS, Roger, *Images, Images...*, Corti, Paris, 1966.

CARON, Evelyne, *Structures et organisation de quelques thèmes dans les oeuvres d'Arthur Machen*, in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972.

CASTEX, Pierre Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Paris, 1951.

CASTRO, E. M. de Melo e, *Introdução*, in E. M. de Melo e Castro (ed.), *Antologia do conto fantástico português*, Edições Afrodite, Lisboa, 1974.

DUBROVSKY, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1972.

DUCROT, Oswald e Tzvetan Todorov, *Dicionário das ciências da linguagem* (coordenação de Eduardo Prado Coelho), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1973.

FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela de ciencia ficción*, Siglo XXI de España, Madrid, 1972.

FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, Penguin Books, Harmondsworth, 1970.

FOWLER, Roger (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge & Kegan Paul, London, 1976.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* (tradução de *Das Unheimliche* por Marie Bonaparte e Mme. E. Marty), in Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933.

FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1971.

GATTEGNO, Jean, *Folie, croyance et fantastique dans «Dracula»*, in *Littérature* n.º 8, Larousse, Paris, 1972.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, in Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972 (Edição portuguesa intitulada «Discurso da narrativa», da Editora Arcádia, Lisboa).

GENETTE, Gérard, *Frontières du récit*, in Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.

GENETTE, Gérard, *Vraisemblance et motivation*, in *Communications* n.º 11, Seuil, Paris, 1968.

GENOT, Gérard, *L'écriture libératrice*, in *Communications* n.º 11, Seuil, Paris, 1968.

GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.

GREIMAS, A. J. e Joseph Courtés, *Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.

HAMON, Philippe, *«Le Horla» de Guy de Maupassant: ensaio de descrição estrutural* (tradução de Fernando Cabral Martins), in

Maria Alzira Seixo (ed.), *Categorias da narrativa*, Editora Arcádia, Lisboa, 1976.
HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Gérard Genette e Tzvetan Todorov (eds.), *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.
HARTLEY, L. P., *Introduction*, in Cynthia Asquith (ed.), *The Third Ghost Book*, Pan Books, London, 1965.
JAMES, M. R., *Introduction*, in V. H. Collins (ed.), *Ghosts and Marvels*, Oxford University Press, London, 1924.
JOLLES, André, *Formes simples* (tradução do alemão por Antoine Marie Buguet), Seuil, Paris, 1972.
KAYSER, Wolfgang, *Análise e interpretação da obra literária* (tradução do alemão por Paulo Quintela), 2 volumes, Arménio Amado, Coimbra, 1958.
KRISTEVA, Julia, *La productivité dite texte*, in *Communications* n.° 11, Seuil, Paris, 1968.
LEVIN, Harry, *The Power of Blackness*, Alfred A. Knopf, New York, 1958.
LÉVY, Mourice, *Lovecraft*, Union Générale d'Editions, Paris, 1972.
LOVECRAFT, H. P., *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1973.
METZ, Cristian, *Le dire et le dit au cinéma*, in *Communications* n.° 11, Seuil, Paris, 1968.
MILNER, Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire* (2 volumes), Corti, Paris, 1960.
PENZOLDT, Peter, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952.
POULET, Georges (ed.), *Les chemins actuels de la critique*, Union Générale d'Editions, Paris, 1968.
PRINCE, Gerald, *Introduction à l'étude du narrataire*, in *Poétique* n.° 14, Seuil, Paris, 1973.
PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* (tradução do russo de Marguerite Derrida), Seuil, Paris, 1970.
REIS, Carlos, *Técnicas de análise textual*, Livraria Almedina, Coimbra, 1978.
ROGÉ, Raymond, *Qu'est-ce qu'un récit fantastique*, in Raymond Rogé (ed.), *Récits fantastiques*, Larousse, Paris, 1977.
SADOUL, Jacques, *Histoire de la science-fiction moderne* (2 volumes), Editions J'ai Lu, Paris, 1975.
SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *A estrutura do romance*, Livraria Almedina, Coimbra, 1974.
SOUSA, Maria Leonor Machado de, *A literatura «negra» ou «de terror» em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Editorial Novaera, Lisboa, 1978.
SOUSA, Maria Leonor Machado de, *O «horror» na literatura portuguesa*, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1979.
STEIN, Gérard, *«Dracula» ou la circulation du «sans»*, in *Littérature* n.° 8, Larousse, Paris, 1972.
SUMMERS, Montague, *The Gothic Quest*, Fortune Press, London, 1938.
SUMMERS, Montague, *Introduction*, in Montague Summers (ed.), *The Supernatural Omnibus* (2 volumes), Penguin Books, Harmondsworth, 1976.

SUVIN, Darko, *La science-fiction et la jungle des genres — un voyage extraordinaire* (tradução do inglês por Jaccques Favier), in *Littérature* n.° 10, Larousse, Paris, 1973.
THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Methuen & Co., London, 1972.
TODOROV, Tzvetan, *Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter*, in *Communications* n.° 11, Seuil, Paris, 1968.
TODOROV, Tzvetan, *Introduction*, in *Communications* n.° 11, Seuil, Paris, 1968.
TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970 (Edição portuguesa intitulada «Introdução à literatura fantástica», Morais Editores, Lisboa).
TODOROV, Tzvetan, *Les catégories du récit littéraire*, in *Communications* n.° 8, Seuil, Paris, 1966.
TODOROV, Tzvetan, *Les limites d'Edgar Poe*, in Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.
TODOROV, Tzvetan, *L'origine des genres*, in Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.
TOLKIEN, J. R. R., *Tree and Leaf*, Unwin Paperbacks, London, 1975.
TOMACHEVSKI, Boris, *Thématique*, in Tzvetan Todorov (ed. e trad.), *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965.
VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974.
VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, P.U.F., Paris, 1965.
WILLEN, Gerald (ed.), *A Casebook on Henry James's «The Turn of the Screw»*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1963.
ZIOLKOWSKI, Theodore, *Otherworlds: Fantasy and the Fantastic*, in *The Sewanee Review*, vol. LXXXVI, n.° 1, The University of the South, Sewanee, Tenesee, 1978.

III — *TEXTOS LITERÁRIOS*

BECKFORD, William, *Vathek*, in Philip Henderson (ed.), *Shorter Novels of the Eighteenth Century*, J. M. Dent & Sons, London, 1961 (Edição portuguesa intitulada «Vathek», Editorial Estampa, Lisboa).
BENSON, E. F., *Negotium Perambulans...*, in E. F. Benson, *The Horror Horn and other stories*, Panther Books, Frogmore, St. Albans, 1974.
BLACKWOOD, Algernon, *Roman Remains*, in Peter Haining (ed.), *More Weird Tales*, Sphere Books, London, 1978.
BLACKWOOD, Algernon, *The Touch of Pan*, in Algernan Blackwood, *The Dance of Death and other stories*, Pan Books, London, 1963.
BLACKWOOD, Algernon, *The Wendigo*, in Robert Aickman (ed.), *The Fontana Book of Great Ghost Stories*, Fontana Books, London, 1964.
BLISH, James, *There shall be no Darkness*, in *Zacherley's Vulture Stew* (editor não mencionado), Ballantine Books, New York, 1960.
BLUM, Richard, *The Fermin Child*, in Robert Aickman (ed.), *The Fifth Fontana Book of Great Ghost Stories*, Fontana Books, Glasgow, 1969.
BRADBURY, Ray, *The Man Upstairs*, in Ray Bradbury, *The October Country*, Ballantine Books, New York, s. d.

CAZOTTE, Jacques, *A história do diabo enamorado* (tradução de *Le Diable amoureux* por Manuel João Gomes), Arcádia, Lisboa, 1977.
CHETWYND-HAYES, R., *Tales of Fear and Fantasy*, Fontana Books, Glasgow, 1977.
DERLETH, August, *The Shuttered House*, in Peter Haining (ed.), *Weird Tales*, Sphere Books, London, 1978.
DICKENS, Charles, *The Signalman*, in John Hampden (ed.), *Ghost Stories*, J. M. Dent & Sons, London, 1963.
FLEMING, Peter, *The Kill*, in Herbert Van Thal (ed.), *The Pan Book of Horror Stories*, Pan Books, London, 1962.
FORSTER, E. M., *The Story of a Panic*, in E. M. Forster, *Collected Short Stories*, Penguin Books, Harmondsworth, 1965.
HARTLEY, L. P., *The Travelling Grave*, in Robert Aickman (ed.), *The Fontana Book of Great Ghost Stories*, Fontana Books, London, 1964.
HARVEY, W. F., *August Heat*, in W. F. Harvey, *The Beast with Five Fingers and Other Midnight Tales*, J. M. Dent & Sons, London, 1962.
HERCULANO, Alexandre, *A Dama Pé-de-Cabra*, in Alexandre Herculano, *Lendas e Narrativas* (volume II), Livraria Bertrand, Lisboa, s. d.
JACOBS, W. W., *The Monkey's Paw*, in Herbert Van Thal (ed.). *The Seventh Pan Book of Horror Stories*, Pan Books, London, 1966.
JAMES, Henry, *The Turn of the Screw*, in Henry James, *The Turn of the Screw and The Aspern Papers*, J. M. Dent & Sons, London, 1963.
JAMES, M. R., *Canon Alberic's Scrap-Book*, in M. R. James, *Ghost Stories of an Antiquary*, Penguin Books, Harmondsworth, 1974.
JAMES, M. R. *The Treasure of Abbot Thomas*, in M. R. James, *Ghost Stories of an Antiquary*, Penguin Books, Harmondsworth, 1974.
KAFKA, Franz, *Die Verwandlung*, in Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1976 (Edição portuguesa intitulada «A metamorfose»).
LOVECRAFT, H. P., *Arthur Jermyn*, in H. P. Lovecraft, *The Lurking Fear and other stories*, Random House, New York, 1975.
LOVECRAFT, H. P., *The Case of Charles Dexter Ward*, Panther Books, London, 1969.
LOVECRAFT, H. P., *The Dunwich Horror*, in H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and other tales of terror*, Panther Books, London, 1963.
LOVECRAFT, H. P., *The Festival*, in H. P. Lovecraft, *The Tomb and other tales*, Panther Books, London, 1970.
LOVECRAFT, H. P., *The Lurking Fear*, in H. P. Lovecraft, *The Lurking Fear and other stories*, Random House, New York, 1975.
LOVECRAFT, H. P., *The Nameless City*, in Kirby McCawley (ed.), *Beyond Midnight*, Berkeley Publishing Corporation, New York, 1976.
LOVECRAFT, H. P., *Pickman's Model*, in H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and other tales of terror*, Panther Books, London, 1963.

LOVECRAFT, H. P., *The Whisperer in Darkness*, in H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and other tales of terror*, Panther Books, London, 1963.
LYTTON, Bulwer, *The House and the Brain*, in Michel Parry (ed.), *Reign of Terror, The Second Corgi Book of Great Victorian Horror Stories*, Corgi Books, London, 1977.
MACHEN, Arthur, *The Great God Pan*, in Arthur Machen, *Tales of Horror and the Supernatural* (vol. 1), Pinnacle Books, New York, 1973.
MACHEN, Arthur, *The Novel of the White Powder*, in Arthur Machen, *Tales of Horror and the Supernatural* (vol. 2), Pinnacle Books, New York, 1973.
MACHEN, Arthur, *The White People*, in Arthur Machen, *Tales of Horror and the Supernatural* (vol. 1), Pinnacle Books, New York, 1973.
MASSIE, Chris, *A Fragment of Fact*, in Herbert Van Thal (ed.), *The Pan Book of Horror Stories*, Pan Books, London, 1962.
MATHESON, Richard, *I am Legend*, Fawcett Publications, New York, 1954.
MAUGHAM, W. Somerset, *Lord Mountdrago*, in Whit and Hallie Burnett (eds.), *19 Tales of Terror*, Bantam Books, New York, 1957.
MÉRIMÉE, Prosper, *Lokis*, in Prosper Mérimée, *Nouvelles Complètes* (vol. 2), Le Livre de Poche, Paris, 1965.
MÉRIMÉE, Prosper, *La Vénus d'Ille, Carmen*, Larousse, Paris, 1969.
NERVAL, Gérard de, *Aurélia*, Le Livre de Poche, Paris, 1972.
O'BRIEN, Fitz-James, *What was it?*, in *Tales of the Uncanny* (editor não mencionado), Panther Books, London, 1964.
POE, Edgar Allan, *The Black Cat*, in Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971.
POE, Edgar Allan, *The Facts in the Case of M. Valdemar*, in Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971.
POE, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher*, in Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971.
POE, Edgar Allan, *The Imp of the Perverse*, in Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971.
POE, Edgar Allan, *The Sphinx*, in Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971.
POE, Edgar Allan, *The Tell-tale Heart*, in Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, J. M. Dent & Sons, London, 1971.
POTOCKI, Jan, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Gallimard, Paris, 1958 (Edições portuguesas intituladas «Manuscrito encontrado em Saragoça» da Tertúlia do Livro, Torres Vedras, e da Editorial Estampa, Lisboa).
QUEIRÓS, Eça de, *O Defunto*, in Eça de Queirós, *Contos*, Lello & Irmão, Porto, s. d.
SÁ-CARNEIRO, Mário de, *A estranha morte do Professor Antena*, in E. M. de Melo e Castro (ed.), *Antologia do conto fantástico português*, Edições Afrodite, Lisboa, 1974.
SÁ-CARNEIRO, Mário de, *O sexto sentido*, in Eurico da Costa (ed.), *Os melhores contos fantásticos*, Arcádia, Lisboa, 1959.

SMITH, Clark Ashton, *The Return of the Sorcerer*, in Michel Parry (ed.), *The Second Mayflower Book of Black Magic Stories*, Mayflower Books, Frogmore, St. Albans, 1974.
STOKER, BRAM, *Dracula*, Pocket Books, New York, 1947 (Edição portuguesa intitulada «Dracula», Editorial Minerva, Lisboa).
WALPOLE, Horace, *The Castle of Otranto*, in Philip Henderson (ed.), *Shorter Novels of the Eighteenth Century*, J. M. Dent & Sons, London, 1961 (Edição portuguesa intitulada «O castelo de Otranto», Editorial Estampa, Lisboa).
WELLS, H. G., *The Inexperienced Ghost*, in Alfred Hitchcock (ed.), *14 of my Favorites in Suspense*, Dell Books, New York, 1976.
WILDE, Oscar, *The Canterville Ghost*, in Oscar Wilde, *Lord Arthur Saville's Crime and other stories*, Methuen & Co., London, 1917 (Edição portuguesa intitulada «O fantasma dos Canterville», Editorial Estampa, Lisboa).

ÍNDICE REMISSIVO

ÍNDICE

COMPOSTO E IMPRESSO NA TIPOGRAFIA NUNES, LDA. — PORTO

NODIER E O FANTÁSTICO

Ana Luiza Silva CAMARANI[1]

■ RESUMO: Este estudo focaliza o escritor romântico francês Charles Nodier como ficcionista e teórico do fantástico e detém-se nos mecanismos básicos utilizados pelo autor para a criação de suas narrativas fantásticas : o sonho e a loucura.

■ PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; fantástico; sonho; loucura.

Nodier: ficcionista e teórico do fantástico

Charles Nodier ocupa uma posição privilegiada na época em que se engendra o romantismo francês, pois tem contato, desde muito jovem, com os outros romantismos em formação, o alemão e o inglês. Castex (1962, p.123-4) assinala que Nodier lia Goethe aos dezesseis anos, bem antes, portanto, da época em que, com a valorização da influência das literaturas estrangeiras para a formação do romantismo nacional, começaram a surgir, na França, um grande número de traduções de obras de língua inglesa e alemã; teve ainda contato com textos de Tieck e Schiller (BOZZETTO, 1980, p.70). Seus primeiros escritos são impregnados da lembrança de Goethe e do romance sentimental dos alemães: *Stelle ou Les Proscrits; Le Peintre de Saltzbourg; Les Méditations du cloître; Adèle* et *Les Tristes ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicidé* (de que faz parte *Une Heure ou La vision);* essas obras, criadas entre 1802 e 1806, revelam um gosto pelo desmedido, uma sede por um ideal desconhecido e uma recusa do cotidiano que, aliados à tentação do sonho, já anunciam *La Fée aux Miettes.* Em *Jean Sbogar*, romance de 1818 cujo protagonista é um chefe de bandidos, a influência de *Les Brigands* de Schiller é manifesta. De sua familiaridade com a literatura inglesa Nodier publica, em 1808, alguns pensamentos extraídos da obra de Shakespeare; em 1821, em colaboração com Taylor, adapta livremente *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand*, de Maturin. Aliás, a influência do *roman noir* inglês aparece nitidamente nas obras da juventude do autor, onde as meditações sobre as consolações da natureza, da solidão, do suicídio, idéias provenientes de Rousseau e de Goethe, têm como pano de fundo castelos góticos em ruínas, conventos abandonados, cemitérios ermos.

Além da convivência com a nova literatura estrangeira, desde muito cedo Nodier bebe nas fontes ocultas do romantismo; por meio de seu pai, de seus amigos, de suas leituras, ele entra em contato com as diversas filosofias espiritualistas, de Saint-Martin

1 Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP – camarani@fclar.unesp.br

à Swedenborg, que proliferaram na França, sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII; mais tarde, vai reavivá-las sob a influência de Ballanche.

Essa posição privilegiada de Nodier no cenário inicial do romantismo francês, vai permitir que abra caminho para Hoffmann, bem antes que este se torne conhecido na França por meio das traduções de seus contos. Nodier é, de fato, um dos primeiros escritores a refletir sobre os novos gêneros, inclusive o fantástico, tratando-os como novas modalidades para a expressão da sensibilidade de uma época: *"j'étais seul, dans ma jeunesse, à pressentir l'infaillible avènement d'une littérature nouvelle"* diz ele, no segundo Prefácio de *Smarra* (NODIER, 1961, p.37). A seu ver, a tendência ao fantástico faz parte da sociedade e da literatura de sua época:

> *L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus. Nous devons même reconnaître en cela un bienfait spontané de notre organisation; car si l'esprit humain ne se complaisait encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement serait en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et de suicide. Il ne faut donc pas tant crier contre le romantique et contre le fantastique. Ces innovations prétendues sont l'expression inévitable des périodes extrêmes de la vie politique des nations, et sans elles, je sais à peine ce qui nous resterait aujourd'hui de l'instinct moral et intellectuel de l'humanité.* (NODIER, 1970a, p.123),

escreve Nodier, em *Du Fantastique en littérature,* mostrando que, tendo o ceticismo, gradativamente, obscurecido a fé, as religiões apresentam-se abaladas em suas bases, não mais conseguindo falar à imaginação; é preciso, então, que essa faculdade de produzir o maravilhoso se exerça em outro gênero de criação mais apropriado às necessidades de uma inteligência materializada.

As idéias de Nodier sobre o fantástico, além de aparecerem concentradas nesse ensaio de 1830, espalham-se nos prefácios e mesmo no interior de algumas de suas narrativas fantásticas. No segundo prefácio de *Smarra,* escrito em 1832, onze anos após a publicação do conto que, aliás, não foi bem aceito nem pela crítica, nem pelos leitores, o autor apresenta algumas reflexões teóricas, na tentativa de compreender o fracasso da obra e, ao mesmo tempo, orientar sua leitura:

> *Je m'avisai un jour que la voie du fantastique, pris au sérieux, serait tout à fait nouvelle, autant que l'idée de nouveauté peut se présenter sous une acception absolue dans une civilisation usée. L'Odyssée d'Homère est du fantastique sérieux mais elle a un caractère qui est propre aux conceptions des premiers âges, celui de la naïveté. Il ne me restait plus, pour satisfaire à cet instinct curieux et inutile de mon faible esprit, que de découvrir dans l'homme la source d'un fantastique vraisemblable ou vrai, qui ne résulterait que d'impressions naturelles ou de croyances répandues, même parmi les hauts esprits de notre siècle incrédule, si profondément déchu de la naïveté antique. Ce que je cherchais, plusieurs hommes l'ont trouvé depuis; Walter Scott et Victor Hugo, dans des types extraordinaires mais possibles, circonstance aujourd'hui essentielle qui manque à la réalité poétique de Circé et Polyphème; Hoffmann, dans la frénésie nerveuse de l'artiste enthousiaste, ou dans les phénomènes plus ou moins démontrés du magnétisme. Schiller, qui se jouait de toutes les difficultés, avait déjà fait jaillir des émotions graves et terribles d'une combinaison encore plus commune dans ses moyens, de la collusion de deux charlatans de place, experts en fantasmagorie.* (NODIER, 1961, p.38)

Smarra é uma narrativa escrita sob o signo do frenético, ou seja, da literatura praticada por Byron e chamada, na Inglaterra, de *Satanic School.* Nodier parece refletir sobre o porquê da aceitação pelo público de obras como *Hans d'Islande* de Hugo, dos contos fantásticos de Scott e de Hoffmann traduzidos recentemente na França, do *Visionnaire* de Schiller, enquanto o seu texto é rejeitado. Aponta *Smarra* como um exemplo de fantástico sério, que repousa sobre a observação psicológica, e conclui indicando o caminho para a compreensão do conto: *"quiconque s'est résigné à lire* Smarra *d'un bout à l'autre, sans s'apercevoir qu'il lisait un rêve, a pris une peine inutile"* (NODIER, 1961, p.43).

No início de *Histoire d'Hélène Gillet,* publicado no mesmo ano que o segundo prefácio de *Smarra,* Nodier desenvolve um pouco mais sua teoria do fantástico, prevenindo que *"ce genre exige plus de bon sens et d'art qu'on ne l'imagine ordinairement"* (NODIER, 1961, p.330). Passa, então, a discorrer sobre os tipos de fantástico:

> *Il y a l'histoire fantastique fausse, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire, comme les* Contes de fées *de Perrault, le chef d'oeuvre trop dédaigné du siècle des chefs d'oeuvre.*
>
> *Il y a l'histoire fantastique vague, qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve.*
>
> *Il y a l'histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le coeur sans coûter de sacrifices à la raison; et j'entends par* l'histoire fantastique vraie, *car une pareille alliance de mots vaut bien la peine d'être expliquée, la relation d'un fait tenu pour*

matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde. (NODIER, 1961, p. 330-1)

Detendo nossa atenção sobre esses três tipos de fantástico assinalados por Nodier, poderíamos dizer que ele propõe, de uma maneira sutil, fundamentos teóricos dos quais a teoria de Todorov estaria bastante próxima, quando este, considerando o maravilhoso e o estranho como dois gêneros vizinhos do fantástico, aponta a existência de gêneros transitórios ou subgêneros: o fantástico-maravilhoso (onde a existência do sobrenatural não é contestada, aproximando-se dos contos de fadas) e o fantástico-estranho (que apresenta uma explicação racional, possível de ocorrer na vida real); o fantástico-puro, que corresponderia ao segundo tipo apresentado por Nodier, seria aquele no qual a hesitação se mantém, deixando "a alma suspensa na dúvida".

Quando Nodier diz "história fantástica verdadeira", refere-se à ocorrência de fenômenos estranhos, mas devidamente constatados; em *Hélène Gillet*, além de citar as fontes de onde tirou as informações sobre o caso, Nodier narra-os com detalhes completamente verossímeis: condenada à morte por um crime que não cometeu, Hélène salva-se por uma falha do carrasco. O que torna a narrativa fantástica, é o fato de que a salvação da jovem fora prevista por uma religiosa de mais de noventa e dois anos de idade, *"tombée, pour se servir des paroles du vulgaire, dans cet état de grâce et d'innocence qui ramène la vieillesse aux douces ignorances des enfants"* (NODIER, 1961, p.336). Sem afirmá-lo, o narrador sugere a idéia de um dom visionário.

O dom da visão premonitória ou, nas palavras de Nodier *"les intuitions de la seconde vue"* (NODIER, 1961, p.591), é discutido na narrativa intitulada *M. Cazotte*, onde o autor presta homenagem ao precursor francês da literatura fantástica, Jacques Cazotte, que teria conhecido na infância como um dos amigos de seu pai:

> *Une affection beaucoup plus étroite l'unissait à l'honnête Jacques Cazotte, son aîné de vingt ans, dont il avait fait la connaissance à Lyon, chez un jeune officier nommé Saint-Martin, thaumaturge passionné d'une philosophie toute nouvelle, qui se recommandait peu par l'enchaînement des idées et par la clarté des formules, mais qui avait au moins sur la triste philosophie du dernier siècle l'avantage de parler à l'imagination et à l'âme.* (NODIER, 1961, p. 600)

Nesse texto, Cazotte relata a previsão de sua própria morte feita por uma senhora extremamente velha, Mme Lebrun; Nodier assinala que a estranha longevidade dessa mulher teria sido, para ele, o elemento mais marcante da narrativa; segundo um dos personagens, essa idade avançada teria dado origem à lenda de sua vidência: *"Le peuple, toujours porté à penser que la vieillesse réunit à la connaissance expérimentale du passé quelque prescience plus ou moins claire de l'avenir, a choisi la vie de madame Lebrun pour texte des romans les plus bizarres"*, comenta ele

(NODIER, 1961, p.613). No decorrer do relato, Cazotte mostra que ficou impressionado com a previsão; refletindo sobre o assunto, diz:

> *En prolongeant la vie de sa créature sur la terre, Dieu ne lui aurait-il pas accordé, pour dédommagement de la dissolution progressive de son être matériel, quelque anticipation prévoyante sur l'avenir de l'âme? Ne lui aurait-il pas ouvert à l'avance les trésors de cette science illimitée du bien et du mal, qui lui appartient dans le ciel, et qu'il réserve à ses émanations les plus pures?* (NODIER, 1961, p. 615)

Essas considerações não causam surpresa, já que Cazotte nos foi apresentado como freqüentador da casa de Saint-Martin, logo, iniciado nas doutrinas místicas, tão em voga na época. Nodier termina seu conto anunciando que, quatro meses depois *"le bon Cazotte avait porté sa tête sur l'échafaud de la terreur toute jeune encore. À peine sortie du berceau, elle dévorait des vieillards"* (NODIER, 1961, p.618).

Em *Jean-François les Bas-Bleus*, o personagem título, introduzido como *"un idiot, un monomane, un fou"*, é o detentor da visão premonitória:

> *Et Jean-François les Bas-Bleus passait en effet sans avoir pris garde à rien; car cet oeil que je ne saurais peindre n'était jamais arrêté à l'horizon, mais incessamment tourné vers le ciel, avec lequel l'homme dont je vous parle (c'était un visionnaire) paraissait entretenir une communication cachée, qui ne se faisait connaître qu'au mouvement perpétuel de ses lèvres.* (NODIER, 1961, p. 364)

É ele quem anuncia, antecipadamente, a morte de Maria Antonieta, rainha da França.

Além desse dom visionário, que seria responsável pela verossimilhança, o sonho e a loucura teriam essa mesma função na criação de um fantástico sério: Nodier emprega o sonho como elemento desencadeador de acontecimentos fantásticos, como assinalei no comentário sobre *Smarra;* quanto à loucura, sua utilização é anterior: já em *Une Heure ou La Vision*, conto de 1806, deparamos com o personagem que será o primeiro de uma longa série de "inocentes". A eles será delegado um papel importantíssimo, o de veicular as verdades da imaginação, os fatos da realidade paralela: *"Pour faire illusion aux autres, il faut être capable de se faire illusion à soi-même, et c'est un privilège qui n'est donné qu'au fanatisme et au génie, aux fous et aux poètes"* (NODIER, 1961, p.592) ; além disso, é verossímil que *loucos* nos relatem fatos estranhos e mesmo sobrenaturais.

Nesse sentido, o conto *La Fée aux Miettes*, publicado em 1832, revela-se extremamente fecundo, pois contém as idéias fundamentais da obra literária de Nodier e de sua teoria sobre o fantástico. Dirigindo-se diretamente ao leitor em seu prefácio

que apresenta o título de *Au lecteur qui lit les préfaces*, o autor assinala sua posição em relação à literatura e ao fantástico:

> *J'ai dit souvent que je détestais le vrai dans les arts, et il m'est avis que j'aurais peine à changer d'avis; mais je n'ai jamais porté le même jugement du vraisemblable et du possible, qui me paraissent de première nécessité dans toutes les compositions de l'esprit.* (NODIER, 1961, p.168)

Ilustra seu pensamento com uma recordação da juventude, quando, em uma cidadezinha do Jura, passava as noites junto à lareira, escutando as histórias de um amigo nonagenário. Esses serões acabaram por se tornar célebres, provocando a afluência de um grande número de pessoas, todas dispostas a contar alguma história do mundo maravilhoso:

> *mais mon impression allait déjà en diminuant, ou plutôt elle avait changé de nature. A mesure que la foi s'affaiblissait dans l'historien, elle s'évanouissait dans l'auditoire, et je crois me rappeler qu'à la longue nous n'attâmes guère plus d'importance aux légendes et aux traditions fantastiques, que je n'en aurais accordé pour ma part à quelque beau conte moral de M. de Marmontel.* (NODIER, 1961, p.169-70)

E conclui: *"C'est que, pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et qu'une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire"* (NODIER, 1961, p.170).

Insistindo na necessidade de crença, poderíamos dizer que Nodier se afasta do fantástico-estranho que, de acordo com Todorov, levaria a uma explicação completamente racional, aceita sem dificuldade pelo mais cético dos leitores. Para Nodier, como vimos, a *história fantástica verdadeira* diz respeito sobretudo, a dons milagrosos que certas pessoas "comprovadamente" possuem. Ora, a exortação de Nodier junto aos leitores é, então, válida, sobretudo se considerarmos que

> *un conte fantastique est* [...] *une proposition suivie d'une acceptation ou d'un refus. La nature de l'explication (rationnelle ou irrationnelle) renvoie aux tendances profondes du lecteur, à son adhésion plus ou moins vive à un système de références imposé dès son enfance, à sa faculté de se libérer de ce dernier, voire aux croyances qui l'environnent.* (FINNÉ, 1980, p.49-50)

Talvez considerando uma possível recusa do leitor em acreditar no que a narrativa está propondo, Nodier acaba por concluir, *"que la bonne et véritable histoire fantastique d'une époque sans croyances ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou"* (NODIER, 1961, p.170) e passa a delinear a figura desse narrador; seria, talvez, um desses *"fous ingénieux qui sont organisés pour tout ce qu'il y a de bien, mais préoccupés de quelque étrange roman dont les combinaisons ont abosrbé toutes leurs facultés imaginatives et rationnelles"*

(NODIER, 1961, p.170): está introduzida a figura de Michel, o protagonista de *La Fée aux Miettes*. Entretanto, Michel não relata sua história diretamente ao leitor; já que terá

> *pour intermédiaire avec le public un autre fou moins heureux, un homme sensible et triste qui n'est dénué ni d'esprit ni de génie, mais qu'une expérience amère des sottes vanités du monde a lentement dégûté de tout le positif de la vie réelle, et qui se console volontiers de ses illusions perdues dans les illusions de la vie imaginaire; espèce équivoque entre le sage et l'insensé, supérieur au second par la raison, au premier par le sentiment; être inerte et inutile, mais poétique, puissant et passionné dans toutes les applications de sa pensée qui ne se rapportent plus au monde social; créature de rebut ou d'éléction, comme vous ou comme moi, qui vit d'invention, de caprice, de fantaisie et d'amour, dans les plus pures régions de l'intelligence, heureux de rapporter de ces champs inconnus quelques fleurs bizarres qui n'ont jamais parfumé la terre.* (NODIER, 1961, p.170)

Pode-se observar que o autor não apenas se identifica com esse segundo narrador, narratário do protagonista, atribuindo-lhe características que parecem se adequar às suas próprias particularidades, como também sugere as mesmas semelhanças em relação ao leitor; em outras palavras, espera que o leitor possua as qualidades necessárias para penetrar, com ele, nessa vida paralela. Esse narrador não é, na verdade, um homem médio, como quer Todorov, mas alguém com recursos financeiros, posição e cultura superiores, dotado de grande sensibilidade e imaginação: o leitor pode não se identificar com ele, mas tende a acreditar em seu testemunho sério e intenso.

A relação entre o segundo narrador e o leitor é reiterada em algumas passagens da narrativa, pois esse narrador chega mesmo a se oferecer como guia na viagem a ser emprendida pelo mundo de Michel:

> *Je ne sais si vous êtes comme moi, mes amis, mais j'aurais volontiers cédé ma place à trois scéances solennelles de l'Institut, pour suivre Michel dans le labyrinthe fantastique où ses demi-confidences m'avaient engagé...*
>
> *Et si vous n'étiez pas comme moi, j'ai le bonheur de tenir le fil d'Ariane à votre disposition.* (NODIER, 1961, p.183-4)

Nodier já sugerira, no prefácio, o caminho a ser seguido pelo leitor ao anunciar que não vê sua narrativa apenas como um conto de fadas, mas que ampliando sua concepção, relaciona-a

> *à de hautes idées de psychologie où l'on pénètre sans trop de difficulté quand on a bien voulu en ramasser la clef. C'est que j'avais essayé d'y déployer, sans l'expliquer* [...] *le mystère de l'influence des illusions du sommeil sur la vie solitaire, et celui de quelques monomanies fort extraordinaires pour nous,*

qui n'en sont pas moins fort intelligibles, selon toute apparence, dans le monde des esprits. (NODIER, 1961, p.171)

Observamos que o autor, desde o início, assegura não apenas à loucura, como também ao sonho, um lugar de destaque em sua narrativa.

Ao seguir esse caminho, diferencia sua narrativa dos contos de fadas e aproveita para abordar a questão da originalidade em literatura, referindo-se às possíveis fontes em que poderia ter-se inspirado para escrever *La Fée aux Miettes*:

> *c'est que le sujet de **La Fée aux Miettes** rappelle par le fond, autant qu'il s'en éloigne par la forme, un badinage délicieux qu'il n'est pas permis de paraphraser sous peine d'un ridicule éternel, et que j'avais mille fois moins en vue en écrivant **Riquet à la houppe** et **La Belle au bois dormant**.* (NODIER, 1961, p.172)

De fato, segundo P.-G. Castex, não se encontram, na tradição francesa, contos de fadas que lembrem explicitamente *La Fée aux Miettes*. É possível, todavia, que o autor tenha lido os contos de Hoffmann, cuja obra acabara de ser revelada ao público francês por diversos tradutores e especialmente por Loëve-Veimars. Michel, o carpinteiro, assemelhar-se-ia a Giglio, o herói sonhador de *Princesa Brambilla*, que enlouquece por amor e acredita estar apaixonado por uma princesa maravilhosamente bela e rica. A narrativa de Nodier apresenta ainda algumas semelhanças com o conto *O Vaso de Ouro*, também do autor berlinense; nesse texto, o poeta Anselmus, fascinado pelo apelo do mundo sobrenatural, parte, como Michel, à procura de uma flor mágica, símbolo da poesia: o jovem carpinteiro é ajudado pela Fada das Migalhas; Anselmus recebe o auxílio de Serpentina e consegue colher seu lírio, como Michel colherá sua mandrágora. É interessante notar que Serpentina é vista por Anselmus, pela primeira vez, sob a forma de uma serpente, o que pode nos remeter à lenda de Melusina, fada popularizada pelos romances de cavalaria. Castex aproxima essas duas narrativas, pela intenção simbólica que apresentam, da Flor Azul de Novalis em *Heinrich von Ofterdingen*: *"Le conteur français, comme ses précurseurs allemands, exalte cette quête de l'Idéal qui inspire aux âmes ardentes d'héroïques folies"* (CASTEX, 1961, p.160).

No entanto, sendo ele um admirador de Perrault, um escritor dedicado à pesquisa das tradições e superstições populares, um autor que atribui imenso valor à imaginação, tendo até se dedicado a escrever narrativas estreitamente aparentadas com os contos de fadas[2], não é surpreendente constatar a existência de elementos próprios a esse gênero em *La Fée aux Miettes*. Já no título, temos a presença de uma fada que se

[2] *Trésor de Fèves et Fleur de Pois - Conte de Fées*, que se inicia pela fórmula tradicional: *Il y avait une fois...*, fazendo com que o leitor entre imediatamente no mundo maravilhoso e nele permaneça sem espanto; *Le Génie Bonhomme* que, como a narrativa citada anteriormente, demonstra a influência de Perrault; *Le Songe d'Or* e *Les quatre Talismans*, concebidos de acordo com as fábulas orientais.

revela, no decorrer do texto, dotada de todos os requisitos necessários à composição desse ser maravilhoso. Em seguida, notamos que a narrativa

> expressa os *obstáculos* ou *provas* que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da *princesa*, que encarna o *ideal* a ser alcançado. (COELHO, 1991, p.13)

A esses ingredientes são ainda acrescidas certas normas de comportamento apregoadas em alguns trechos da obra, ou seja, uma Moralidade, também elemento constitutivo dos contos de fadas. É o próprio Michel quem nos diz que as histórias maravilhosas contadas por seu tio

> *ne lui paraissaient gracieuses et charmantes qu'autant qu'il en résultait un avantage réel d'utilité morale pour la conduite de la vie* [...]. *Il avait coutume de les terminer, pendant que j'étais encore suspendu au charme de ses récits, par cette formule qui ne sortira jamais de mon esprit: 'Et si cela n'est pas vrai, Michel, chose dont je suis à peu près convaincu, ce qu'il y a de vrai, c'est que la destination de l'homme sur la terre est le travail; son devoir, la modération; sa justice, la tolérance et l'humanité; son bonheur, la médiocrité; sa gloire, la vertu; et sa récompense, la satisfaction intérieure d'une bonne conscience'.* (NODIER, 1961, p.187)

Finalmente, afirma conceber *"à merveille le loup doctrinaire d'Ésope* [...] *du temps où les bêtes parlaient"* (NODIER, 1961, p.168), bem como acreditar na sinceridade do historiador de *O Gato de Botas* pois, *"les enfants même qui ne savent pas lire parlent tous les jours entre eux d'un chat de bonne maison qui portait des bottes comme un gendarme et qui pérorait comme un avocat"* (NODIER, 1961, p.174). Continuando a reiterar a necessidade da crença naquilo que é narrado, seja oralmente ou por meio de um texto escrito, Nodier lembra a fé demonstrada pelos povos em relação às histórias de animais possuidores do dom da fala que aparecem nas sagradas escrituras, comparando-os com os animais falantes dos contos de fadas: *"... et puisque la grande moitié du monde croit fermement aux allocutions de l'âne de Balaam et du pigeon de Mahomet, je vous demande, messieurs, quelles objections vous avez contre les succès oratoires du* Chat botté*?..."* (NODIER, 1961, p.174). Animais que falam e se comportam de modo equivalente aos seres humanos, personagens comuns nas fábulas e nos contos de fadas, aparecem também em *La Fée aux Miettes*, surpreendendo Michel que *"bien qu' [il eût] entendu souvent parler de cette race d'hommes cynocéphales* [...] *[il] n'y avai[t] pas eu trop de foi"* (NODIER, 1961, p.230), até o dia em que presencia uma cerimônia de casamento entre cachorros dessa sociedade elegante. Continua a se surpreender quando, algum tempo depois, durante uma ceia na taberna *Caledônia*, tem como companheiro de mesa o magistrado da ilha de Man:

> *Ce qui m'étonna plus que je ne saurais le dire, c'est que ses épaules étaient surmontées d'une magnifique tête de chien danois, et que j'étais le seul, parmi les nombreux pensionnaires de mistress Speaker, qui parût en faire la remarque. Cette circonstance m,'embarassa, parce que je ne savais trop quelle langue lui parler et que j'entendais d'abord assez difficilement la sienne, qui consistait dans un petit aboiement fort gravement modulé, et accompagné de gestes fort expressifs.* (NODIER, 1961, p. 245)

Embora *La Fée aux Miettes* apresente essas características dos contos de fadas, não mergulhamos completamente no mundo maravilhoso, no reino de lugar nenhum, onde os acontecimentos sobrenaturais são encarados sem surpresa. Ao contrário, nesse conto, as leis naturais que compõem o mundo real convivem e alternam-se com fatos que não se inserem nelas, que as ultrapassam. Estes dados contraditórios (cf. BESSIÈRE, 1974, cap.2) – razão e desrazão, real e irreal –, reunidos de acordo com uma coerência própria, são os responsáveis pelo surgimento da ambigüidade, da incerteza, elementos considerados essenciais ao fantástico pelos diferentes teóricos atuais do gênero. Ficcionista e teórico do fantástico

> *Charles Nodier est le seul auteur français au sujet duquel on peut parler invention du fantastique. Même si d'autres ont réussi par après des performances plus brillantes, Nodier reste unique dans la mesure où le dynamisme interne de son écriture aura suffi à l'amener au genre; ses successeurs auront eu besoin de l'exemple d'Hoffmann – et du sien.* (PELCKMANS, 1986, p.120)

No caso de *La Fée aux Miettes*, a ambigüidade é acentuada pela presença do segundo narrador, que se mostra naturalmente inclinado ao maravilhoso, determinado a enxergar o mundo através de uma perspectiva incomum; poderíamos dizer que ele se situa entre a realidade visível e o próprio universo imaginário do autor, funcionando como um espelho mágico que reflete o real sob um ângulo particular.

La Fée aux Miettes é, na verdade, uma narrativa estruturada em dois níveis: no do maravilhoso e no da explicação racional. No plano simbólico, representaria uma busca - a do paraíso perdido, da eternidade, da mulher ideal; no plano lógico, poderia ser entendido como manifestações do inconsciente - o mundo onírico e o desenvolvimento da loucura se sobrepondo aos acontecimentos da vida objetiva. Entretanto, como já disse, razão e desrazão se alternam, e esses fragmentos de explicação racional são apenas sugeridos, deixando intacto o mistério que rodeia Belkiss e o carpinteiro. O sonho e a loucura são, antes, elementos causadores da ambigüidade.

Universo paralelo: o sonho e a loucura

As viagens oníricas descritas por Nodier orientam-se em duas direções, pois o sonho supõe, ao mesmo tempo, um mergulho nos abismos da alma e a

ascensão ao conhecimento profundo do ser, revelando os mistérios da vida eterna.

O conto *Smarra ou Les Démons de la nuit,* publicado em 1821, relata, de maneira bastante poética, a descida aos infernos do herói, através de um pesadelo povoado de monstros e demônios. Nessa narrativa, mais especificamente na parte intitulada *Prologue* que precede o relato, Nodier examina as relações existentes entre o mundo do sonho e o da vigília, o que nos auxilia a compreender a concepção do fantástico, dos sonhos e dos mitos do inconsciente que norteia seu universo imaginário. Esse texto mostra-nos que a pessoa que sonha participa ativamente dos movimentos de seu inconsciente o qual, por sua vez, participa da "perfeição dos espíritos"; e essa participação é traduzida pela sensação de vôo, de subida ao céu, o que permite ao homem adormecido dominar o universo, descobrir sua perfeição e harmonia. De fato, a maioria dos sonhos descritos por Nodier apresenta esse caráter aéreo, mesmo quando se trata de pesadelos. Se os pintores e gravadores que criam representações do pesadelo apresentam-no, com frequência, sob a forma de um monstro ajoelhado sobre o peito da vítima, oprimindo-a com seu peso, podemos observar, pelas idéias de Nodier explicitadas no ensaio *De quelques phénomènes du sommeil* (1970b), que, para ele, o pesadelo é principalmente aéreo.

O conto *Lydie ou La Résurrection,* texto de 1839, representa a outra extremidade do sonho noturno, isto é, a visão da eternidade, o reencontro do paraíso perdido; aí, as imagens aéreas se acumulam, à medida que Lydie, conduzida em seu sonho pela imagem alada de seu marido morto, ascende ao paraíso dos ressuscitados. Atravessando o espaço, sempre subindo, o casal chega a seu destino, que não é ainda "o jardim celeste do Senhor", mas um mundo intermediário onde as almas bem-aventuradas vão ser preparadas para chegarem, algum dia, ao último grau de elevação.

La Fée aux Miettes, que aparece ao público em 1832 – logo, um ano depois de *De quelques phénomènes du sommeil* e intermediando *Smarra* e *Lydie* –, contém as duas modalidades de sonho discutidas acima: os terrores do pesadelo e as imagens do ideal almejado, recuperando o que havia sido tratado anteriormente e anunciando aquilo que será amplamente desenvolvido nos contos posteriores.

Segundo o pensamento de Nodier, esse mundo onírico, que corresponde à realidade da vigília embora a ultrapasse, existe sob a superfície consciente do homem, mostrando-se mesmo mais real do que a vida ordinária. Assim é que o sonho vai revelar ao personagem de *La Fée aux Miettes* os recônditos de sua alma, por meio de pesadelos aterrorizantes que, no entanto, indicam as relações existentes entre essas duas realidades. Obsecado pela idéia de ir ao encontro do pai e do tio desaparecidos em alguma ilha do oceano, Michel decide embarcar no navio *La Reine de Saba:*

> *Ce fut là, monsieur, un voyage extraordinaire* [...]. *Le matin du lendemain, le temps se brouilla, et l'horizon devint si confus qu'il nous était*

impossible de déterminer la hauteur du soleil. Bientôt l'aiguille de la boussole se mit à tourner sur son pivot d'une manière extravagante, au point qu'elle s'effaçait à l'oeil [...]. *Tous les rhumbs de vent couraient les uns sur les autres, comme si l'atmosphère n'avait été qu'une trombe, et le vaisseau, avec ses voiles carguées, sifflait horriblement en roulant sur l'Océan comme une toupie gigantesque. Des oiseaux d'une figure épouvantable se prenaient dans les mailles de nos bastingues, des poissons monstrueux tombaient en bondissant sur le tillac, et le feu Saint-Elme jaillissait de toutes les pointes de nos mâts et de nos mamoeuvres en flammes* [...]. *Ce qui m'étonnait le plus dans ce spectacle, c'est que le capitaine fumait paisiblement sa pipe sur le pont, sans prendre garde aux phénomènes de la mer et du ciel, et que l'équipage dormait tranquille autour de lui, quand tout s'abîma.* (NODIER, 1961, p. 221)

Pode-se notar que os detalhes técnicos referentes à navegação são bastante precisos, assegurando à narrativa fantástica o contato com o real, garantia de credibilidade. Por outro lado, a fauna monstruosa que a tempestade lança sobre o navio já apresenta traços de um mundo extraordinário, sobretudo se evocarmos os monstros marinhos que costumavam aterrorizar a Antigüidade. Entretanto, o mais desconcertante dessa descrição de tempestade é a atitude passiva da tripulação que, diante do perigo, deixa o herói sozinho com seu terror – como costuma acontecer nos pesadelos.

Outro fato a ser apontado diz respeito ao aspecto aéreo do pesadelo, a começar pela rapidez da embarcação; durante a tempestade, parece que tudo voa: a agulha da bússola põe-se a girar, os rumos do vento correm, a atmosfera geral é a de um ciclone. Na verdade, mesmo atracadas no cais as embarcações de Nodier remetem à navegação aérea.

Há, entretanto, em *La Fée aux Miettes,* o relato de um pesadelo cujo caráter aéreo é completamente minimizado, não passando de uma sensação inicial de seres que flutuam no ar; o que prevalece nesse sonho de horror que, aliás, se prolonga por cinco capítulos, é a sensação de asfixia. Aqui, podemos seguir passo a passo as impressões do personagem, antes e depois de adormecer. Michel mal começara a cochilar quando escuta a voz de mistress Speaker pedindo-lhe para dividir seu leito com outro hóspede. Após ter comentado que adormecera tranqüilo tendo-se certificado da identidade e do asseio do companheiro de leito, Michel passa a relatar ao narrador suas impressões relativas ao mundo do sonho e ao da vigília. Diz acreditar que a faculdade de sonhar havia se transformado nele e que lhe parecia ter ela passado das impressões do sono para a vida real:

Je ne rentrais, à vrai dire, dans un monde bizarre et imaginaire que lorsque je finissais de dormir, et ce regard d'étonnement et de dérision que nous jetons ordinairement au réveil sur les songes de la nuit accomplie, je ne le suspendais pas sans honte sur les songes de la journée commencée, avant de m'y abandonner tout à fait comme à une des nécessités irrésistibles de ma destinée. (NODIER, 1961, p. 246-7)

As ilusões da vida onírica confundem-se com as da vida desperta, criando uma identificação quase completa; Michel já aludira anteriormente à confusão que se estabelecia em sua mente entre as sensações provenientes do mundo real e as resultantes do sonho:

J'allai dormir, si je ne dormais, car pour dire la vérité, monsieur, mes impressions de la veille et du sommeil se sont quelquefois confondues, et je ne me suis jamais fort inquiété de les démêler, parce que je ne saurais décider au juste quelles sont les plus raisonnables et les meilleures. J'imagine seulement qu'à la fin cela revient à peu près au même. (NODIER, 1961, p. 240)

Notamos que, se aqui as impressões do personagem ainda se equivalem, mostrando um certo equilíbrio entre os dois universos, o trecho anterior indica uma evolução, ou seja, uma tendência do herói em direção ao sonho, onde parece sentir-se mais à vontade, já que considera a vigília como "um mundo bizarro e imaginário".

Continuando o relato de seu pesadelo, Michel esclarece ter sido essa noite perturbada por sonhos estranhos, ou por realidades mais estranhas ainda, cuja lembrança sempre provocava nele um arrepio de horror: *"cela commença par le bruit aigre d'une croisée qui roulait lentement sur ses gonds, et à travers laquelle je sentis poindre l'air pénétrant des brumes humides de septembre"* (NODIER, 1961, p. 247). Como em *Smarra,* os sons do mundo real se prolongam no mundo onírico: o barulho do vento transforma-se em riso abafado, em murmúrios sinistros, em cochichos. Visões aterradoras arrepiam os cabelos de Michel; surgem da escuridão quatro cabeças enormes, mantendo-se acima da lanterna flamejante, como se fossem parte de um mesmo corpo: a cabeça de um gato selvagem, a de um cão espumando sangue, a de um cavalo sem pele e meio calcinado e a de um homem cujos traços se apresentavam dispostos ao contrário da distribuição normal. Esse rosto humano invertido parece representar o contrário da criação divina, o ser diabólico que existe em todo homem, assim como as horríveis cabeças de animais poderiam simbolizar os instintos baixos que não afloram à consciência do personagem. Michel é inocente do suposto assassinato de seu companheiro de leito, o magistrado da ilha de Man, mas é culpado de indiferença: oculta-se em um sulco do colchão, cobre a cabeça com as cobertas, tenta furtar-se aos ruídos e visões terrificantes; acaba por sair da inércia e enfrentar os monstros, mas logo que os vence, não encontra meios de atravessar as portas e janelas hermeticamente fechadas - está preso na solidão e no silêncio da noite.

Mas o sonho não termina aí. Essas últimas informações do personagem, acrescidas dos fatos que se sucedem, ou seja, a incriminação de Michel, que é levado preso ao tribunal e condenado à morte, remetem-nos a outros textos de Nodier.

Primeiramente ao ensaio *De quelques phénomènes du sommeil*, no qual o autor descreve os tormentos a que podem estar sujeitos os seres propensos ao pesadelo:

> *Le voilà* [...] *qui voit des choses inconnues du reste de ses semblables, marchants et parlants, parce qu'il a le cauchemar. Le voilà qui se réveille aux fraîcheurs d'une rosée pénétrante, aux premiers rayons du soleil qui perce le brouillard, à deux lieux de l'endroit où il est couché pour dormir* [...]. *On le surprend, la figure renversée, les dents claquetantes, les membres transis de froid et moulus de courbature; on le traîne devant le juge, on l'interroge, il vient du sabbat; il y a vu ses voisins, ses parents, ses amis, s'il en a; le diable y assistait en personne, sous la forme d'un bouc, mais d'un bouc géant aux yeux de feu, dont les cornes rayonnent d'éclairs, et qui parle une langue humaine, parce que c'est ainsi que sont faits les animaux du cauchemar. Le tribunal prononce; la flamme consume l'infortuné qui a confessé son crime sans le comprendre, et on jette ses cendres au vent. Vous avez vu les phénomènes du sommeil vous ouvrir le ciel; maintenant, ils vous ouvrent l'enfer.* (NODIER, 1970b, p.146)

As visões noturnas descritas por Nodier são tão reais para o indivíduo mergulhado no sonho, que poderiam explicar a crença nas aparições do sabá, na existência do lobisomem e de outros seres considerados fantásticos ou sobrenaturais. Esse trecho lembra a situação de Michel que vê monstruosos animais falantes participando de cenas estranhas, acorda fora de seu leito, é acusado de assassinato e conduzido ao cadafalso.

Relatos de execuções públicas são recorrentes nos textos de Nodier e, segundo Castex, apresentam uma significação profunda quando os aproximamos do espetáculo proporcionado pelas mortes na guillhotina, que o escritor, então adolescente, teria presenciado. De acordo com os freqüentadores das reuniões do Arsenal, Nodier voltava sempre a esse tema: dirigindo-se a Dumas no prefácio de *Les Filles du Feu*, Nerval (1973) comenta sobre as numerosas ocasiões em que o simpático anfitrião contara que havia sido guilhotinado; perguntava-se, então, como Nodier havia conseguido unir novamente a cabeça ao corpo.

Em *Smarra*, após um frenesi de horrores, lemos:

> *ma tête était tombée... elle avait roulé, rebondi sur le hideux parvis de l'échafaud, et* [...] *elle s'était rattachée à une planche saillante en la mordant avec ces dents de fer que la rage prête à l'agonie. De là je tournai mes yeux vers l'assemblée, qui se retirait silencieuse, mais satisfaite. Un homme venait de mourir devant le peuple. Tout s'écoula en exprimant un sentiment d'admiration pour celui qui ne m'avait pas manqué* [...] . (NODIER, 1961, p.71-2)

Como se vê, tudo é possível no universo paralelo de Nodier, já que um homem guilhotinado relata a história de sua própria morte. Outro elemento, no entanto,

chama-nos a atenção – o prazer das pessoas que acompanham a execução: "*Des hommes haletants d'impatience et de volupté pendaient aux corniches des palais, et, embrassant de leurs genoux les arêtes de la muraille, ils répétaient avec une joie immodérée: 'Le voilà'*" (NODIER, 1961, p.71), escreve o autor em *Smarra*. Retoma, em *La Fée aux Miettes*, essa imagem do percurso do condenado até o patíbulo:

> *Je ne m'étais jamais exercé à la cruelle idée de mourir pour un crime sous les regards du peuple. Mes sens restèrent quelque temps confondus dans l'horreur de cette accusation qui me faisait oublier l' horreur du supplice, et toutes les voix de la multitude se perdirent à mon oreille dans je ne sais quel écho grave et menaçant dont le retentissement inexorable me poursuivait des noms de voleur et d'assassin.* [...] *Nous allions à pas mesurés, soit à cause de la solennité qui s'attache parmi les peuples les plus sauvages à un sacrifice humain, soit pour satisfaire à loisir aux empressements de ce concours d'hommes, et surtout de femmes et d'enfants, palpitants de curiosité et de joie, qui composent le public ordinaire des exécutions.* (NODIER, 1961, p.266 e 268)

Espetáculo selvagem que aproxima os homens civilizados dos povos mais bárbaros e que Nodier aproveita para criticar.

Em *La Fée aux Miettes*, o autor não é menos crítico; disfarça sob a roupagem da ironia e da fantasia, críticas bastante contundentes. Por ocasião de seu julgamento na corte do tribunal criminal, Michel repara, primeiramente, na curiosidade do povo fitando-o com "olhares fixos, agudos e penetrantes" que o "crivavam como flechas" pois, naquele dia, era ele quem fazia "as principais honras do espetáculo". Em seguida, observa:

> *quoique toutes les figures qui m'entouraient fussent à peu près des figures humaines, il ne dépendait pas de moi de les entrevoir d'abord autrement qu'à travers de vagues ressemblances d'animaux, et la réflexion seule me les rendait l'une après l'autre sous leur type réel, c'est-à-dire aussi raisonnables que peut le comporter l'incroyable obligation d'envoyer mourir légalement, au milieu de la place publique, un être organisé comme nous, qui est notre égal, si plus ne passe, dans l'exercice de toutes nos facultés naturelles; et cela pour l'instruction morale de ses compatriotes, de ses parents et de ses amis.* (NODIER, 1961, p. 252-3)

Nodier reitera, portanto, o caráter irracional da pena de morte – assunto, aliás, tão atual –, aproximando explicitamente o ser humano do animal. Prosseguindo a leitura desse capítulo, notaremos que o autor vai aprofundando essa semelhança entre homens e feras: refere-se aos juízes como uma matilha, metade bocejando como sabujos adormecidos e a outra metade como panteras esfomeadas, o presidente

é comparado a um pequeno roedor, o magistrado a um abutre e o advogado a um macaco com voz de papagaio..

Entretanto, os sonhos de Michel não apresentam sempre esse caráter negativo; ao contrário, o sonho de amor é o que prevalece em *La Fée aux Miettes,* constuindo mesmo sua essência, ao lado da loucura. Michel começa a libertar-se da vida positiva nas margens do Monte Saint-Michel, quando assume um compromisso de casamento com a Fada das Migalhas, que se revela, pela primeira vez, como uma imagem de sonho: a de Belkiss, a mulher ideal. À noite, o jovem carpinteiro tem um estranho sonho que reitera a transformação da velha mendiga em imagem mítica; sonha que pesca na areia uma grande quantidade de jovens princesas, que dançam em torno dele, cantando uma ária da canção *A Mandrágora.* Desperta com o canto de seus companheiros de navegação, que repetiam, muito alto, o mesmo refrão sob sua janela:

> *C'est moi, c'est moi, c'est moi!*
> *Je suis la Mandragore,*
> *La fille des beaux jours qui s'éveille à l'aurore,*
> *Et qui chante pour toi!* (NODIER, 1961, p. 215-6)

O refrão de *A Mandrágora* constitui-se no elo com a realidade; além disso, esse sonho reproduz parte dos acontecimentos do dia: após ter sido "pescada" por Michel quando afundava na areia movediça, a Fada das Migalhas confessa ser a princesa Belkiss, rainha do Oriente. E, de fato, no sonho do herói nenhuma das princesas deixava de lembrar mais ou menos os traços da Fada das Migalhas.

Guiado, sem o saber, pelo amor de sua noiva, Michel penetra cada vez mais no universo misterioso do sonho; a Fada das Migalhas abre-lhe completamente as portas desse mundo mágico ao lhe oferecer um medalhão deslumbrante com seu retrato, ou melhor, com o retrato de Belkiss. Michel, encantado, deixa escapar *"quelques exclamations confuses, comme des balbutiemments d'un homme endormi qui se croit frappé d'une apparition"* (NODIER, 1961, p.225). Mas, ainda apegado à vida cotidiana, o jovem carpinteiro é torturado por dúvidas concernentes à real existência do retrato; levando maquinalmente a mão ao medalhão, o mecanismo se abre como por encanto e Belkiss lhe aparece mais bela do que na véspera. E gradativamente o herói vai-se abandonando com confiança às suas ilusões maravilhosas.

O sonho é, para Nodier, uma realidade transformada, uma forma de relato feito pela consciência à pessoa que está dormindo, e o que o surpreende *"c'est que le poète éveillé ait si rarement profité dans ses oeuvres des fantaisies du poète endormi"* (NODIER, 1961, p.39). Para o personagem de seu conto, sonho e realidade acabam por se confundir pois, além das visões proporcionadas pelo medalhão durante o dia, Michel passa a sonhar, todas as noites, com Belkiss; nesses sonhos, a minúscula casa da Fada das Migalhas dilata-se e transforma-se em um palácio inundado de claridade; o espaço aumenta, abóbadas e colunas parecem perder-se no céu; acompanhando

toda essa metamorfose, a velha anã se desdobra e a magia do sonho a transfigura: torna-se a resplandecente Belkiss. Essa transformação é detalhada no diálogo que se segue à narrativa, elaborado em um tom leve e bem-humorado que, como já apontou Castex, trata-se de um pastiche do *Chapeuzinho Vermelho,* embora com uma conotação positiva, visto que a velha mendiga transfigura-se em princesa esplendorosa. Na verdade, o herói parece voar em direção a seu ideal, sensação que se reproduz nas noites seguintes. Entre os sonhos noturnos que se reiteram e o retrato de Belkiss, Michel passa a viver grande parte de sua existência no universo onírico.

Com efeito, em *De quelques phénomènes du sommeil,* Nodier aponta no homem *"deux existences diverses, dont l'une s'écoule en faits matériels, sans poésie et sans grandeur; dont l'autre est emportée hors du monde positif dans des extases sublimes"* (NODIER, 1970b, p.144). Comenta ainda que, se no século em que vive a percepção do sono vibra por bastante tempo nas faculdades do homem desperto, provavelmente se prolongaria muito mais outrora, no homem primitivo, que não era esclarecido pelas luzes da ciência e que vivia quase inteiramente pela imaginação: *"et d'où procède le merveilleux, je vous prie, si ce n'est de la créance des premières sociétés?"* (Nodier, 1970b, p.143), questiona ele, lamentando-se do estado de racionalismo estreito e positivo a que a sociedade está reduzida. No prefácio de *La Fée aux Miettes,* ao dar esclarecimentos sobre sua concepção de fantástico, o autor mostra seu descontentamento em relação ao estado de corrupção que acredita discernir olhando para o mundo real e que atribui às consequências nocivas do progresso:

> *et si je refaisais jamais une histoire fantastique, je la ferais autrement. Je la ferais seulement pour les gens qui ont l'inappréciable bonheur de croire, les honnêtes paysans de mon village, les aimables et sages enfants qui n'ont pas profité de l'enseignement mutuel, et les poètes de pensée et de coeur qui ne sont pas de l'Académie.* (NODIER, 1961, p.171)

Segundo Nodier - que só seria eleito membro da Academia de Letras em outubro do ano seguinte ao da publicação de *La Fée aux Miettes* -, o espírito de progresso, em vez de difundir as luzes de uma verdadeira sabedoria, favoreceu, ao contrário, as disputas de idéias e de sistemas; no campo da educação, o escritor combate o sistema de "ensino mútuo", denunciando expressamente a voga funesta desse deplorável método que reduziu uma parte significativa da sociedade a uma educação superficial e grosseira, substituindo por um mecanismo ridículo a engenhosidade do ensino. Esse conto abre-se, aliás, com a revolta do narrador contra a história positiva, por meio de um apelo à fantasia.

> *O fantaisie! continuai-je avec élan!... Mère des fables riantes, des génies et des fées! enchanteresse aux brillants mensonges, toi qui te balances d'un pied léger sur les créneaux des vieilles tours, et qui t'égares au clair de la lune avec ton cortège d'illusions dans les domaines immenses de l'inconnu;*

toi qui laisses tomber en passant tant de délicieuses rêveries sur les veillées du village, et qui entoures d'apparitions charmantes la couche virginale des jeunes filles!... (NODIER, 1961, p.173)

Entretanto, em seu ensaio sobre os fenômenos do sono, Nodier parece optar por uma posição de equilíbrio entre os princípios imaginativo e positivo, assinalando que

il y a deux puissances dans l'homme ou, si l'on peut s'exprimer ainsi, deux âmes qui régissent, comme l'homme, les peuples dont il est l'expression unitaire, et cela suivant l'état d'accroissement ou de décadence des facultés qui caractérisent l'individu ou l'espèce, il y a aussi deux sociétés, dont l'une appartient au principe imaginatif, et l'autre au principe matériel de la vie humaine. (NODIER, 1970b, p.154)

Parece, com efeito, que Nodier gostaria que esses dois mundos se completassem, mas não pode deixar de julgá-los contraditórios; contradição que, talvez, exista em sua própria atitude, ao criar personagens que oscilam entre a tentação e a recusa do mundo paralelo. No entanto, o valor que o autor atribui ao sono como desencadeador da vida imaginativa é indiscutível: *"il peut paraître extraordinaire, mais il est certain que le sommeil est non seulement l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée* [...]. *La carte de l'univers imaginable n'est tracée que dans les songes. L'univers sensible est infinement petit"* (NODIER, 1970b, p.141-2).

Outro dado importante assinalado por Nodier nesse ensaio e que vai completar suas idéias referentes ao universo paralelo, diz respeito à repetição contínua dos mesmos sonhos: *"la perception d'un rêve souvent répété se convertit facilement en actes"* (NODIER, 1970, p.150), explica o autor, sugerindo que esse prolongamento indefinido das percepções do sono é responsavel pela manifestação da monomania. Aventa, ainda, a hipótese de que o estudo dos fenômenos do sonho *"ne serait pas inutile au traitement et à la curation de la plupart des monomanies, qui ne sont probablement que la perception prolongée d'une sensation acquise dans cette vie fantastique dont se compose la moitié de la nôtre, la vie de l'homme endormi"* (NODIER, 1970, p.147). Aí está a estreita relação entre sonho e loucura, formadores do universo paralelo nas narrativas fantásticas de Charles Nodier.

Sendo a loucura, para Nodier, um sonho que se prolonga na vigília, ela permite que o indivíduo permaneça liberto dos limites terrestres. O escritor encontra nesses dois estados de graça - o sonho e a loucura - o meio ideal para eliminar da existência humana os intervalos mornos constituídos pela vida cotidiana. Desse modo, não considera a loucura uma doença, mas uma forma privilegiada de sensibilidade, percepção e sabedoria, que conduz a uma vida plena, logo, à felicidade. Em vários de seus textos, Nodier sugere a existência de um sexto sentido com que seriam dotados os seres distantes das normas da razão comum, abordando, assim, o ciclo das

preocupações ocultas que serão as de Nerval. Entretanto, como diz P.-G. Castex, o autor de *Aurélia* engaja-se completamente em sua busca, até perder-se na loucura, enquanto Nodier não atravessa "as portas de marfim".

Após ter invocado a fantasia em detrimento das verdades positivas, no início de *La Fée aux Miettes,* o narrador exclama: *"je prends Urgande à témoin que je trouve mille fois plus de crédibilité aux illusions des lunatiques!..."* (NODIER, 1961, p.174). Em seguida, incitando seu criado de quarto escocês a falar sobre os lunáticos do hospício de Glasgow, recebe a seguinte definição: *"Les lunatiques sont des hommes qu'on appelle ainsi, je suppose, parce qu'ils s'occupent aussi peu des affaires de notre monde que s'ils descendaient de la lune, et qui ne parlent au contraire que des choses qui n'ont jamais pu se passer nulle part, si ce n'est à la lune, peut-être"* (NODIER, 1961, p.175); com palavras simples e conceitos populares, o criado Daniel descreve o mundo paralelo concebido por Nodier. O narrador, homem cultivado, passa a discorrer sobre a teoria da palingenesia, assunto desenvolvido por Nodier em um ensaio de 1832, intitulado *De la Palingénésie humaine et de la Résurrection.* As preocupações místicas do escritor remontam ao início do século, quando adere ao grupo dos Méditateurs; tornam-se, porém, mais precisas sob a influência de Bonneville, Charles Bonnet et Ballanche; com referência às suas idéias sobre a palingenesia, que significa "renascimento" ou "novo nascimento", parece ter-se inspirado, sobretudo, em Bonnet. Adversário do progresso social, Nodier acredita em um progresso metafísico e persuade-se de que o universo evolui para seu final. À perfectibilidade que considera uma quimera, opõe a palingenesia, a realidade do futuro; mostra que o homem não é o objetivo final da criação, mas um episódio passageiro, cuja conclusão se oculta no desenrolar da ação universal. Interpretando à sua maneira o texto da *Gênese,* depreende que os "dias" consagrados à criação do mundo foram calculados de acordo com o movimento de um outro sol, e correspondem, para nós, a centenas ou milhares de anos. Nesse período, teriam ocorrido ciclos de criação: o mundo animal sucedeu ao mundo vegetal e ao mineral, depois veio o homem, ainda bastante imperfeito; futuramente, aparecerá um ser superior ao homem, um "ser compreensivo", uma espécie de anjo. Somente então, a criação estará finalizada. O "ser comprensivo", a criação do verdadeiro sexto dia da semana mística, revela-se como o estado mais aperfeiçoado de uma criação inteiramente transitória, isto é, mortal. Há que se considerar um último estágio, previsto pelos livros sagrados: o estado "ressurrecional", ou seja, a ressurreição em um universo onde a vida, o pensamento, o amor serão eternos.

Pode-se observar que, em *La Fée aux Miettes,* os lunáticos ocupam uma posição privilegiada nessa sequência gradual imaginada por Nodier:

Les lunatiques [...] *occuperaient selon moi le degré le plus élevé de l'échelle qui sépare notre planète de son satellite, et comme ils communiquent*

> *nécessairement de ce degré avec les intelligences d'un monde qui ne nous est pas connu, il est assez naturel que nous ne les entendions point, et il est absurde d'en conclure que leurs idées manquent de sens et de lucidité, parce qu'elles appartiennent à un ordre de sensations et de raisonnements qui est tout à fait inaccessible à notre éducation et à nos habitudes.* (NODIER, 1961, p.176)

É o narrador, *alter ego* do autor, quem expressa essa opinião e que alguns dias depois se apresenta como um "lunático voluntário" procurando, na casa dos lunáticos de Glasgow, a simpatia dos verdadeiros loucos, desses sábios desconhecidos que detêm os segredos da existência, pois, paradoxalmente, o conhecimento profundo das coisas parece surgir da desordem da mente.

São vários os protagonistas dos contos de Charles Nodier reputados "loucos", "inocentes", "idiotas" ou "monômanos": o epilético de *Une Heure ou La Vision,* de 1806, abre a série desses personagens, retomada em 1832, com *La Fée aux Miettes, Jean-François les Bas-Bleus, Histoire d'Hélène Gillet* e *Le Songe d'Or;* e finalmente, em 1839, com *Lydie ou La Résurrection.* Nota-se que todos esses "inocentes" apresentam uma aparência delicada e até frágil, um olhar cheio de suavidade e ternura, uma alienação de caráter puro e ingênuo. O narrador de *La Fée aux Miettes* esclarece logo: *"je ne cherchais pas le fou malade qui épouvante ou qui rebute, mais le fou ingénieux et presque libre, qui s'égare dans les allées sous l'escorte attentive de la pitié, et qui n'a jamais rendu nécessaire celle de la défiance et de la force"* (NODIER, 1961, p.179); Michel, cuja loucura revela-se como uma concentração extrema em um único pensamento, ou seja, uma monomania - encontrar a *mandrágora que canta,* símbolo da Mulher ideal -, será escolhido por esse "lunático voluntário" como meio de acesso ao além, onde a ordem das coisas é inacessível ao homem comum.

O desenrolar do destino de Michel mostra, etapa por etapa, o desenvolvimento de sua loucura. O salvamento da Fada das Migalhas, que afundara nas areias movediças do Monte Saint-Michel, marca o início da substituição da vigília pelo sonho e é também o ponto de partida de sua busca e de sua monomania: a realidade, de repente, se transforma aos olhos do jovem carpinteiro e a velha mendiga passa a encarnar a Mulher ideal - a princesa Belkiss, rainha do Oriente. As atitudes de Michel, consideradas estranhas pelos companheiros, desencadeiam zombarias, em que o jovem é chamado de visionário, vocábulo que aparece oposto a apto e sensato. De acordo com o contexto ou mais precisamente com a intenção do rapaz que a pronuncia, a palavra visionário parece referir-se às idéias extravagantes do herói de noivar com a velha anã, apelidada de Fada das Migalhas, e de emprestar-lhe dinheiro; entretanto, esse termo já indica o dom de ver além, de enxergar o sobrenatural, que Michel desenvolverá pouco a pouco, à medida que vai penetrando no universo paralelo da loucura.

A obsessão pela princesa dos sonhos volta a manifestar-se no dia seguinte quando, ao encontrar o marinheiro que partira como piloto no navio de seu tio, o jovem

carpinteiro recebe a notícia de que o bom velho enlouquecera, pois resolvera ficar "numa ilha que nenhum itinerário menciona", como superintendente dos palácios de uma princesa Belkiss, que lá reina há alguns milhares de anos. Replica, então, rapidamente:

> *– Cela n'est pas possible, Mathieu; et c'est vous qui êtes fou d'oser soutenir des choses pareilles. La princesse Belkiss, qui pourrait bien avoir en effet l'âge que vous dites, se trouve à Granville de sa personne, et je puis même attester qu'elle a passé la dernière nuit sous le porche de l'église.* (NODIER, 1961, p. 219)

Essas últimas palavras são uma referência clara à velha mendiga, indicando a superposição, na mente de Michel, dessas duas figuras femininas. A partir daí, a presença de Belkiss, mesmo que apenas sugerida, torna-se uma constante na vida do personagem, cuja obsessão pela noiva suntuosa, exótica e poderosa acentua-se cada vez mais.

Entre os acontecimentos da vida quotidiana e as ilusões do sonho e da loucura, o herói chega a Greenock onde as quimeras apoderam-se dele, completamente: o mundo exterior é substituído pelo ilusório, que passa a representar a única realidade válida. O abismo que separa o brilho de seu universo fabuloso da vulgaridade do mundo concreto, faz com que Michel se torne o bufão da cidade. Até mesmo Mestre Finewood zomba do que julga ser excesso de imaginação de seu jovem empregado, dirigindo-se aos operários da carpintaria, cuja reação de hilaridade constrange Michel. O rapaz prefere, então, isolar-se e busca, com uma frequência cada vez maior, a companhia do retrato de Belkiss, oculto no medalhão, com o qual estabelece longas conversações.

Por ocasião de seu julgamento o advogado indicado para defendê-lo constata: *"Monomanie toute pure.* Insanus aut valde stolidus. *C'est ce que je vais démontrer péremptoirement dans ma plaidoirie"* (NODIER, 1961, p.254). Ao pé do cadafalso, após a comprovação de sua inocência, Michel conclui o casamento com a Fada das Migalhas; sua existência, já totalmente desvinculada da realidade, continua a duplicar-se: durante o dia vive como marido da velha anã; à noite, como o escolhido da rainha de Sabá.

Sua existência diurna ao lado da esposa revela-se, entretanto, tão fantástica quanto os sonhos noturnos; ao demonstrar sua surpresa diante da minúscula casa onde deveriam morar e onde não caberia nem o "anão amarelo", Michel escuta da Fada das Migalhas:

> *– Tu t'étonnes de tout,* [...] *et c'est une mauvaise disposition pour vivre dans ce monde de l'imagination et du sentiment, qui est le seul où les âmes comme la tienne puissent respirer à leur aise. Laisse-toi conduire, car il n' y*

a que deux choses qui servent au bonheur: c'est de croire et d'aimer. (NODIER, 1961, p.279)

A partir desse momento, o herói cessa de questionar os acontecimentos e passa a viver plenamente em seu universo paralelo, misto de sonhos, devaneios e alucinações. *"Sais-tu maintenant ce que c'est que le bonheur?"* (Nodier, 1961, p. 306), pergunta a Fada das Migalhas; a busca de Michel parece finalizada. No entanto, ao saber que a vida de sua esposa depende de um específico preparado com uma flor, o qual lhe restituiria, também, a juventude, o jovem parte em busca da *mandrágora que canta.*

É justamente no meio das mandrágoras do jardim da casa de loucos de Glasgow que o narrador trava conhecimento com o jovem lunático e ouve sua história; no final do relato de Michel, que corre para colher as flores restantes, exclama ao dirigir-se para a saída: *"Dieu me préserve d'être témoin de ton désespoir quand le dernier de tes prestiges s'évanouira!"* (NODIER, 1961, p.319). No entanto, Daniel, o criado de quarto do narrador, lhe traz notícias logo no dia seguinte: *"le lunatique avec lequel monsieur a bien voulu s'entretenir hier si longtemps a disparu quelques minutes après, et tous les gardiens ont passé la nuit à sa recherche"* (NODIER, 1961, p.323). E, seguindo o diálogo entre os dois, lemos:

– *Il se sera évadé Daniel, et j'en remercie le ciel.* [...]

– *Évadé, monsieur? Et comment s'évaderait-on de la maison des lunatiques, à moins de s'evader par l'air, comme le disent ses camarades, qui prétendent l'avoir vu se balancer un moment à l' hauteur des tourelles de l'église catholique, avec une fleur à la main, et chantant d'une manière si douce qu'on ne savait si ces chants provenaient de la fleur ou de lui?* (NODIER, 1961, p.323)

A ambigüidade aparece aqui reforçada pela crença de Daniel, baseada, porém, no que outros pretenderam ter visto. O fantástico emana sobretudo da história contada por Michel, misto de sonho e loucura, caracterizando o que Nodier chama de "fantástico sério".

As sugestões de Nodier em relação ao sonho e a loucura parecem anteceder de quase um século as descobertas científicas de Freud, das quais, aliás, os surrealistas serão conhecedores e nas quais se sentirão completamente à vontade ao reabilitarem esses dois estados, colocando-os no mesmo nível da realidade. De fato, o Surrealismo parece prolongar ou retomar as aspirações do Romantismo ao incitar o homem a não permanecer fechado nos limites de uma experiência por demais estreita e ao enfatizar o recurso às revelações do inconsciente. Na França, Charles Nodier foi o primeiro escritor romântico a trilhar esse caminho. Assim, além de ter sido o iniciador da ficção fantástica nesse país e um teórico que lançou as bases das teorias atuais sobre o fantástico, revela-se um precursor das narrativas do século XX, pelo emprego que

faz, em sua obra, dos temas do sonho e da loucura como formas de acesso a uma realidade superior e como reflexos dessa realidade.

CAMARANI, A. L. S. Nodier and the fantastic. **Itinerários**, Araraquara, n. 19, p. 67-89, 2002.

- *ABSTRACT: This work aims at studying the French romantic novelist Charles Nodier as a fiction writer as well as a theoretician of the Fantastic. It also explores the author's use of dream and madness, the two basic mechanisms Nodier uses to create his fantastic narratives.*

- *KEY WORDS: Romanticism; fantastic; dream; madness.*

Referências

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

BOZETTO, R. Nodier et la théorie du fantastique. **Europe**: Charles Nodier, n. 614/615, p.70-8, 1980.

CASTEX, P. G. Le cycle des innocents: notice. In: NODIER, C. **Contes**. Paris: Garnier, 1961.

______. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1991.

FINNÉ, J. **La littérature fantastique:** essai sur l'organisation naturelle. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980.

NERVAL, G. de. Alexandre Dumas. In: ______. **Les filles du feu**. Paris: Générale Française, 1973.

NODIER, C. **Contes**. Paris: Garnier, 1961.

______. Du fantastique en littérature. In: JUIN, H. **Charles Nodier**. Paris: Seghers, 1970a.

______. De quelques phénomènes du sommeil. In: JUIN, H. **Charles Nodier**. Paris: Seghers, 1970b.

PELKMANS, P. La folie et la différence dans "Jean-François les Bas-Bleus". **Orbis Litterarum**, v. 41, p. 119-38, 1986.

■ ■ ■

OS MUNDOS FANTÁSTICOS DE "RIP VAN WINKLE"

Sigrid RENAUX[1]

■ RESUMO: Partindo das concepções de Todorov, Bessière e Rabkin sobre o fantástico, este artigo examina o conto "Rip Van Winkle" de Washington Irving, a fim de mostrar que no universo ficcional criado pelo autor, todos os elementos paratextuais e textuais contribuem para ambigüizar e problematizar as noções de realidade e fantástico. Conseqüentemente, se os mundos fantásticos, como alternativas ao mundo real, adquirem signifcção em virtude das relações que podemos estabelecer entre ambos, "Rip Van Winke" irá se tornar paradigmático deste relacionamento.

■ PALAVRAS-CHAVE: Fantasia e realidade; Washington Irving; Rip Van Winkle; ambigüidade.

O termo "fantástico" – tanto na conceituação ampla de Eric Rabkin e Irène Bessière quanto na acepção mais restrita de Tzvetan Todorov – quando aplicado a obras da literatura norte-americana faz-nos pensar imediatamente nos contos de Poe, seu maior expoente. Entretanto, a literatura fantástica, de antecedentes medievais, mas que se firmou como sub-gênero distinto a partir do final do século XVIII com o romantismo inglês, francês e alemão, tem na realidade nos contos de Washington Irving um notável precursor nos Estados Unidos. Se Charles Brockden Brown, com o romance *Wieland* (1798), é considerado o iniciador do romance gótico norte-americano, os contos "Rip Van Winkle" e "The Legend of Sleepy Hollow", de Irving, publicados no famoso *Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* (1819-20), não só marcam os inícios da *short-story* como forma literária autêntica e autônoma (HEDGES, 1970) mas simultaneamente se tornaram obras primas que formam parte imperecível da literatura fantástica, da literatura juvenil e do arsenal folclórico e lendário norte-americanos.

"Rip Van Winkle", especificamente, relata a história de um marido indolente e bem humorado que mora com a mulher rabugenta numa aldeia fundada por holandeses perto do rio Hudson, durante os anos que precedem à Revolução de 1776. Um dia, quando caçava nas montanhas, encontra um homenzinho estranho, vestido à moda holandesa antiga. Rip o ajuda a carregar um barril e o acompanha para dentro da montanha, onde encontra um estranho grupo de homens jogando bilhar, silenciosamente. Após beber do aguardente que eles tomavam, adormece. Ao acordar e retornar à sua aldeia, agora totalmente mudada, descobre que haviam se passado vinte anos, que a mulher havia morrido e que seus amigos se foram, mas é

[1] Departamento de Letras – UFP – 81531-980 – Curitiba – PR – turbo@ipnet.com.br

reconhecido pela filha e passa o resto de seus dias alegremente, recontando suas aventuras.

Baseado também parcialmente na lenda germânica de Frederico Barbarossa – segundo a qual o imperador, rodeado pelos companheiros, ainda dorme numa caverna da montanha Kyffhäuser enquanto sua barba cresce em volta de uma mesa de pedra, até que seu país precise novamente dele e ele acorde – o conto de Irving vai se inserir, desta maneira, perfeitamente dentro das vertentes principais da literatura norte-americana do século XIX: o espírito de nacionalismo, levando os escritores a dar mais atenção ao passado histórico de seu próprio país; a renovação de interesse pela literatura inglesa e européia, estreitando novamente os laços culturais entre os Estados Unidos, Inglaterra e Europa; e o romantismo, caracterizado pelo idealismo, interesse por lugares e tempos remotos, amor à natureza e atração pelo sobrenatural e misterioso.

Pois Irving, além de entremear a história de Rip Van Winkle com a dos colonizadores holandeses no estado de Nova York e portanto dentro do passado nacional norte americano, de enriquecer o conto – através da influência de Sir Walter Scott, seu amigo - com uma superstição germânica e também com lendas dos índios sobre as montanhas Catskill, onde ocorrem os acontecimentos fantásticos, e de situar a narrativa dentro da natureza romântica do vale do rio Hudson – região que bem conhecia, com suas florestas vastas e escuras, seus habitantes e suas histórias – Irving cria, principalmente, uma atmosfera impregnada de elementos misteriosos e ambíguos que irão propiciar o contato do natural com o sobrenatural. E é na análise desse filão que iremos nos concentrar a fim de mostrar que, se os mundos fantásticos, como alternativas ao mundo real, adquirem significação em virtude das relações que podemos estabelecer entre ambos (RABKIN, 1979), "Rip Van Winkle" irá se tornar paradigmático deste relacionamento.

A natureza ficcional da narrativa, marcada desde o início pelo título, é ainda mais enfatizada pelo título da coletânea na qual se encontra publicada – *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* – apresentar não só um autor fictício, cujo sobrenome *Crayon* significa literalmente lápis de giz colorido para desenhar, como também o termo *Sketch* significar "esboço", com seu duplo sentido de rascunho mas também de desenho, contaminando assim os contos com uma pitada de humor – o livro de esboços de um lápis – e também de fantástico, no sentido de toda literatura ser de algum modo fantástica e estarmos portanto afastados mais uma vez da realidade.

Esta *persona* de Irving, entretanto, acrescenta um sub-título ao conto – "Rip Van Winkle, A Posthumous Writing of Diedrich Knickerbocker" – acompanhado de uma epígrafe em verso de Cartwright (poeta inglês do século XVII) –

By Woden (. ..)
Truth is a thing that ever I will keep
Unto thylke day in which I creep into
My sepulchre

– que por sua vez vem seguida de uma longa nota introdutória de Crayon:

> *(The following tale was found among the papers of the late Diedrich Knickerbocker, an old gentleman of New York, who was very curious in the Dutch history of the province, and the manners of the descendants from its primitive settlers (...). The result of all these researches was a history of the province during the reign of the Dutch governors, which he published some years since. (...) Its chief merit is its scrupulous accuracy (...) it is now admitted into all historical collections, as a book of unquestionable authority).*

Através destes novos elementos paratextuais, em contraposição ao título ficcional da coletânea, Crayon tenta conferir um ar de credibilidade à narrativa, primeiramente ressaltando, no subtítulo, tratar-se de um "documento escrito póstumo" de Diedrich Knickerbocker e portanto fidedigno, pois Knickerbocker, como ele enfatiza na nota explicatória, era um estudioso da história holandesa da província de Nova York; ao associar o relato que vem a seguir à *History of New York... by Diedrich Knickerbocker* (1809), obra cujo mérito principal era sua "exatidão escrupulosa" e "inquestionável autoridade", Crayon confere a "Rip Van Winkle" a mesma veracidade atribuída àquela obra; na epígrafe escolhida por Knickerbocker, Cartwright por sua vez também jura que irá manter a verdade até morrer. Esta credibilidade, entretanto, é novamente fictícia e portanto duplamente irônica, pois Diedrich Knickerbocker é outra *persona* criada por Irving.

Quando o leitor, após todo este jogo entre o real e o fictício, acaba de ler a história, encontra mais duas notas de Crayon, com a mesma ambivalência. Na primeira, Crayon comenta que o conto foi sugerido a Knickerbocker por uma superstição germânica sobre o imperador Frederick *der Rothbart* e a montanha Kypphäuser – acima mencionada – mas que as observações subseqüentes de Knickerbocker provam que o conto é "um fato absoluto, narrado com sua fidelidade costumeira":

> *The story of Rip Van Winkle may seem incredible to many, but nevertheless I give it my full belief, for I know the vicinity of our old Dutch settlements to have been very subject to marvelous events and appearances. (...) I have even talked with Rip Van Winkle myself, who, when last I saw him, was a very venerable old man, and so perfectly rational and consistent on every other point, that I think no conscientious person could refuse to take this into the bargain; nay, I have seen a certificate on the subject taken before a country*

justice and signed with a cross, in the justice's own handwriting. The story, therefore, is beyond the possibility of doubt.

A segunda nota é um *post-scriptum* de Crayon, apresentando anotações de viagem de um memorando de Knickerbocker, no qual o "historiador" descreve detalhadamente as lendas das montanhas Catskill, consideradas pelos índios como morada de espíritos.

Todos esses elementos paratextuais, em sua função parcial de moldura, parecem assim anular os limites entre ficção e fato, ao descartarem, por um lado, o caráter fantástico da narrativa e da personagem principal, e por outro, a enfatizá-lo, tentando manter o leitor permanentemente num estado de hesitação e dúvida entre a "credibilidade fictícia" das *personae* de Irving – Crayon e Knickerbocker – e os acontecimentos "incríveis" da história de Rip Van Winkle, impregnada de elementos lendários e fantásticos mas situada no contexto histórico-cultural da época que precede e sucede à guerra da independência norte-americana.

Se na teoria formulada por Todorov, a ficção fantástica é caracterizada pela *hesitação* do leitor entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos acontecimentos – hesitação que pode, igualmente, ser experimentada por uma personagem – e também pela *atitude* adotada pelo leitor em não dar a esses acontecimentos uma explicação poética ou alegórica, sob pena de comprometer a sensação do fantástico (1992), teríamos *a priori* de descartar a aplicação desta teoria a "Rip Van Winkle", pois, como leitores do século XXI, iríamos imediatamente situar o conto dentro da acepção todoroviana do "fantástico-maravilhoso": narrativas que se apresentam como fantásticas mas que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Não o faremos, entretanto, pois outros postulados de Todorov nos serão úteis.

A concepção de Irène Bessière, por sua vez, considerando o fantástico não como uma hesitação mas como uma *contradição* entre o natural e o sobrenatural, pois "é próprio do fantástico emprestar a mesma inconsistência ao real e ao sobrenatural, reunindo-os e contrapondo-os um ao outro num só e mesmo espaço e numa só e mesma coerência, que é a da linguagem e a da narrativa" (PAES, 1985, p.9), parece-nos mais apropriada como ponto de partida para a análise do conto em questão, como será visto a seguir, pois a concepção de Bessière vê os elementos naturais e sobrenaturais apenas como categorias literárias, dando conta assim da "inconsistência" entre realidade e ficção encontrada nos elementos paratextuais acima descritos. Esta concepção, por sua vez, será complementada pela definição de Rabkin, para quem o fantástico é "o *espanto* que sentimos quando as regras básicas do mundo narrativo sofrem uma inversão súbita de 180 graus. Reconhecemos esta inversão nas reações das personagens, nas afirmações dos narradores e nas implicações da estrutura, todos eles fazendo uso da totalidade de nossa experiência como pessoas e leitores e simultaneamente opondo-nos a ela" (1977, p.41).

Partindo da premissa todoroviana de que todo texto literário funciona como um sistema, isto é, que existem relações necessárias e não arbitrárias entre as partes constitutivas deste texto e que, conhecendo a estrutura da obra literária, deveríamos poder, a partir do conhecimento de um traço, reconstruir todos os outros e descobrir como a escolha deste traço afeta os outros, iremos primeiramente descrever esses traços, para em seguida analisá-los dentro de sua estrutura específica.

O conto propriamente dito está nitidamente dividido em três partes: uma introdutória, que ocupa aproximadamente 4 ½ páginas, descrevendo pormenorizadamente o espaço cênico-temporal no qual se encontra inserido o herói, como também sua caracterização e situação familiar e social; a segunda, ocupando menos de 3 páginas, relata sua fantástica aventura nas montanhas Catskill; a última e mais longa, ocupando 7 ½ páginas, apresenta os acontecimentos relacionados com sua volta ao vilarejo.

Sempre dentro do estilo humorístico de Irving, a parte introdutória irá criar não apenas uma atmosfera propícia para a credibilidade da narrativa fantástica da parte central, mas simultaneamente servirá de parâmetro para avaliarmos a reviravolta que irá ocorrer no mundo familiar de Rip, à sua volta, e que o deixará mais aturdido, inicialmente, do que estivera no mundo encantado da montanha.

O mundo quase idílico de Rip Van Winkle

Uma atmosfera geograficamente real mas simultaneamente mágica é criada desde o início da narrativa, através da descrição panorâmica do espaço cênico, na qual se encontram mesclados, discretamente, elementos que prefiguram os acontecimentos sobrenaturais que terão lugar no interior das montanhas:

> *Whoever has made a voyage up the Hudson must remember the Kaatskill Mountains. They are a dismembered branch of the great Appalachian family, and are seen **away to the west of the river**, swelling up to a noble height, and lording it over the surrounding country. Every change of season, every change of weather, indeed, every hour of the day, produces some **change** in the **magical hues and shapes** of these mountains (...) When the weather is fair and settled, they are **clothed in blue and purple**, and print their bold outlines on the clear evening sky; but, sometimes, when the rest of the landscape is cloudless, they will gather **a hood of gray vapors** about their summits, which, in the last rays of the setting sun, will glow and light up like **a crown of glory*** (grifos meus).

Como montanhas e portanto simbolizando o reino da meditação, moradia de gigantes, anões e fadas e também relacionadas a lendas de heróis adormecidos dentro delas e que um dia ressurgirão para salvar ou renovar o mundo, as montanhas Catskill,

além de terem sempre sido uma "região repleta de lendas", considerada pelos índios como "a morada dos espíritos" – de acordo com o já mencionado *post-scriptum* de Knickerbocker – elas apresentam, significativamente, "cores e contornos mágicos", conforme as mudanças de estação, de tempo e até das horas do dia. Esta metamorfose adquire ainda conotações mais sinistras quando, num dia claro, elas não estão mais "banhadas em azul e púrpura" – o azul com suas associações de distância, da imensidão do espaço, enquanto a púrpura simboliza a cor dos deuses – oferecendo assim ao visitante que sobe o rio Hudson uma visão majestosa e bela, mas seus cumes estão cobertos por "um capuz de vapores cinzentos". Pois as conotações simbólicas do capuz – invisibilidade, desprendimento do mundo material, regressão – são ainda reforçadas pelas da névoa que encobre os cumes – véu de uma divindade suprema, estado de indeterminação entre o formal e informal – e sua cor cinzenta, sugerindo imprecisão, indefinição, ocultamento, mais uma vez remata a idéia de que as montanhas possuem seu lado misterioso, inacessível, mas mesmo assim encantador e mágico, pois estes mesmos vapores cinzentos irão se metamorfosear numa auréola de luz e esplendor, quando "brilham, ao pôr-do-sol, como uma coroa de glória", apontando para a localização de um mundo sobrenatural, simultaneamente visível e oculto.

Além disso, pelo fato de as montanhas serem vistas "à distância, a oeste do rio" suas associações vão se mesclar com a história do próprio rio Hudson, que será revelada ao final, enquanto as conotações simbólicas do oeste – pôr-do-sol, finalização, escuridão e morte – complementando as do rio – como entrada ao mundo subterrâneo, movimento no tempo, lugar do nascer e pôr-do-sol – também propiciam as lendas a respeito deste rio, como será visto.

Desta cena panorâmica, afunila-se agora a visão do narrador onisciente e extradiegético, ao descrever um pequeno e idílico vilarejo, caracterizado, por um lado, por estar situado "ao pé dessas montanhas encantadas" (*fairy mountains*) e portanto contaminado pelas conotações mágicas das montanhas Catskill como local de habitação de seres sobrenaturais, além de *fairy-land* simbolizar o país dos sonhos, do escape; por outro, pela "grande antiguidade" das casas, construídas pelos primeiros colonizadores holandeses, inserindo-o portanto na história da província, na época do governo de Peter Stuyvesant. E é dentro deste espaço cênico-temporal distante, simultaneamente ficcional mas historicamente comprovável, que o autor situa a personagem principal: *"In the same village, and in one of these very houses..., there lived many years since, while the country was yet a province of Great Britain, a simple good-natured fellow, of the name of Rip Van Winkle"*.

A caracterização do protagonista, como o cenário, um duplo aspecto: se por um lado Rip descende dos heróicos Van Winkels, que lutaram ao lado de Stuyvesant no cerco do Forte Cristina, por outro – e este é seu traço preponderante – "pouco herdou desse caráter marcial dos ancestrais", pois, além de simplório, de

boa índole e bom vizinho, era completamente dominado pela mulher, fato que o tornara muito popular entre as mulheres da vizinhança. Também as crianças viviam cercando-o porque Rip as ajudava nas brincadeiras e contava-lhes "longas histórias de fantasmas, bruxas e índios". Da mesma maneira, ajudava a todos menos a si próprio, pois tinha aversão insuperável ao trabalho lucrativo. Sua fazenda era a mais pobre e mal cuidada da vizinhança, seus filhos pareciam órfãos de tão maltrapilhos. Mas, mesmo assim, Rip não se incomodava, pois era

> *one of those happy mortals, of **foolish, well-oiled dispositions**, who take the world easy (...) and would starve on a penny than work for a pound. If left to himself, **he would have whistled life away** in perfect contentment; but his wife kept continually dinning in his ears about his idleness, his carelessness, and the ruin he was bringing on his family.*

Habituara-se a não responder às investidas da mulher, e, quando expulso de casa, costumava achar consolo freqüentando um "clube" de sábios, filósofos e outros ociosos do vilarejo, que se reuniam num banco diante de uma pequena taverna, sob a efígie de sua majestade George III. Lá passavam horas conversando e contando intermináveis histórias "sonolentas" acerca de trivialidades. As opiniões desse grupo a respeito de notícias que haviam acontecido há meses eram controladas pelo patriarca do vilarejo, Nicholas Vedder, fumando seu cachimbo. Mas Rip era arrancado até deste último reduto por sua mulher e assim, desesperado, sua única alternativa para escapar do trabalho e da gritaria da esposa era pegar a espingarda e ir para a floresta, com seu cachorro Wolf, companheiro de infortúnio.

Todas estas características anti-heróicas e cômicas que compõem a *persona* de Rip – tornando-o o oposto dos colonizadores holandeses de Nova York, tão econômicos, trabalhadores e prósperos quanto os puritanos da Nova Inglaterra, como também o oposto do herói idealizado da época romântica, viril e corajoso – servirão, entretanto, não só como fatores de transição para a segunda parte da narrativa, mas também para problematizar as fronteiras que separam o real do fantástico: o fato de ser um "sujeito simplório e de boa índole", fará com que não questione os acontecimentos sobrenaturais dos quais virá a participar; as "longas histórias sobre fantasmas, bruxas e índios" que contava às crianças confirmam o sobrenatural ser bem aceito por ele e elas irão ser retomadas à sua volta, quando – com maior autoridade – ele também estará contando as próprias aventuras fantásticas; a "tendência a se embriagar" fará com que seja levado facilmente a se embriagar durante sua estranha aventura; o fato de que, se pudesse, teria passado a vida "assobiando", isto é, sem fazer nada, prefigura o fato de que irá passar vinte anos de sua vida dormindo; e as "intermináveis e sonolentas histórias" contadas por seus companheiros antecipam sua própria história, que também o levará ao sono e que ocorrerá a seguir.

A entrada no mundo fantástico

A transição entre a realidade do mundo ficcional da parte introdutória da narrativa e a sobrenaturalidade da aventura de Rip se dá, como sói acontecer com Irving, gradativamente, ao voltarmos com o narrador aos espaços amplos da cena panorâmica inicial:

> *In a long ramble of the kind on a fine autumnal day, Rip had* unconsciously *scrambled to one of* ***the highest parts of the Kaatskill Mountains.*** *He was after his favorite sport of squirrel shooting, and* ***the still solitudes*** *had echoed and reechoed with the reports of his gun. Panting and fatigued, he threw himself,* ***late in the afternoon****, on a green knoll, covered with mountain herbage, that crowned* ***the brow of a precipice.*** *From an opening between the trees he could overlook all the lower country for many a mile of rich woodland. He saw at a distance* ***the lordly Hudson, far, far below him, moving on its silent but majestic course with the reflection of a purple cloud, or the sail of a lagging bark, here and there sleeping on its glassy bosom, and at last losing itself in the blue highlands.***

O fato de Rip perambular pelas florestas quando queria escapar da mulher rabugenta e, assim, ter escalado "inconscientemente" até um dos pontos mais altos das montanhas, já revela encontrar-se não apenas num local remoto e portanto afastado de sua realidade espacial, mas simultaneamente num estágio intermediário entre realidade e sonho, o que é confirmado pelas conotações simbólicas das montanhas como região sobrenatural e morada de espíritos, cujas "solidões silenciosas" propiciam o encantamento. E é do alto desta região íngreme e perigosa, pois deitara-se à beira de um precipício, que Rip visualiza, à distância, o rio Hudson, como que emoldurado pela abertura entre as árvores e portanto distanciado mais uma vez da realidade. Visão esta que, ao final da leitura do conto - quando a sobrenaturalidade da aventura de Rip será explicada por um "descendente do historiador Peter Vanderdonk" – nos fará perceber sua relação de prefiguração com os acontecimentos fantásticos que terão lugar.

Do outro lado Rip vê apenas um "desfiladeiro profundo, selvagem, solitário e escabroso", já pouco iluminado pelo entardecer e, enquanto permanece contemplando pensativamente esta cena – tão característica da natureza romântica da época – as "longas sombras azuis" das montanhas cobriam os vales, estendendo assim a eles suas conotações mágicas.

E é nesta hora do entardecer, associada ao poente, ao limiar do dia e da noite e portanto acompanhada das características de ambos – perigo, medo, percepção de um novo estado, ambivalência - que Rip, já prestes a descer, subitamente ouve, em seu estado de compreensão imperfeita, "uma voz à distância" chamando-o. Vendo apenas um corvo – este pássaro negro e oracular – voando solitário pela montanha,

achou que tinha sido "enganado pela sua imaginação" mas, prestes a descer novamente, ouve o mesmo brado "através do silêncio da noite", enquanto seu cachorro olha amedrontadamente para dentro do vale. Desta vez, entretanto, não é Dame Van Winkel procurando-o, pois é neste instante ambivalente entre realidade e sonho que Rip, sentindo uma "vaga apreensão" tomar conta dele e olhando na mesma direção, percebe *"a strange figure slowly toiling up the rocks, and bending under the weight of something he carried on his back"*.

Apesar de surpreso de ver "um ser humano" neste local isolado, Rip vai ao seu encontro, pensando tratar-se de algum vizinho precisando de ajuda. Percebemos aqui como as características inatas de Rip vêm à tona – sua ingenuidade, sua vontade de ajudar os outros – fazendo com que não questionasse sua surpresa, maior ainda, pela *"singularity of the stranger's appearance"*. Esta singularidade, reforçada pelo duplo sentido de *stranger* – desconhecido da região, mas também "figura estranha", misteriosa – e de *appearance* – aspecto exterior mas também aparição, fantasma - vai formar assim uma linha paradigmática iniciada com *strange figure* e continuada com *singularity/stranger/appearance*, prenunciando o sobrenatural. Esta singularidade se concretiza a seguir na descrição física desta "figura", que lembra a de anões - estes seres que vivem nas cavernas subterrâneas das montanhas e se escondem nas florestas – *"a short square-built old fellow, with thick bushy hair, and a grizzled beard"*, seguida pela descrição de seu traje "à moda holandesa antiga" e portanto pertencendo a uma outra época. Carregando nos ombros um pequeno mas pesado barril que parecia cheio de bebida, ele acena a Rip para se aproximar e ajudá-lo com o cargo. Rip, apesar de tímido e desconfiado, acede.

Sobem juntos por um vale estreito – aparentemente o leito seco de uma torrente da montanha – cujas conotações simbólicas de morte, de refúgio secreto da alma e portanto de lugar desconhecido do inimigo "externo", corroboram assim a dificuldade do acesso para chegarem ao destino: uma ravina profunda entre altos rochedos. Durante a subida, Rip ouvia, de vez em quando, *"long rolling peals, like distant thunder"* que pareciam vir desta fenda (lembrando-nos dos estampidos de sua espingarda, ao caçar, ecoando nas "solidões silenciosas") mas supondo ser o ressoar de uma dessas trovoadas passageiras que ocorrem no alto das montanhas, prossegue.

O fato de caminharem em silêncio – esta qualidade essencial dos encantamentos – torna-se ainda mais misterioso pelo fato de Rip, apesar de não poder compreender a razão de carregarem um barril a um lugar tão íngreme nas montanhas, sentir que havia "algo de estranho e incompreensível acerca do desconhecido, que inspirava medo e reprimia a familiaridade".

Atravessando a ravina, eles chegam a um pequeno "anfiteatro", formado por altos precipícios sobre os quais as árvores inclinadas lançavam os galhos, de modo que mal se via o céu da noite. Este anfiteatro, lembrando pelo formato uma concavidade

e portanto contaminado pelas associações simbólicas da caverna como local para enterrar os mortos, esconderijo de deuses e heróis, caverna do sono em cujo interior se encontra o esquecimento, o inconsciente - todas elas confirmando e ampliando os significados simbólicos dos outros elementos acima mencionados – concretiza assim a idéia de um lugar sobrenatural.

Introduzido por este ser de "aparência estranha" ao âmago das montanhas e portanto dentro de uma atmosfera gótica duplamente encantada, Rip está agora também no âmago de sua fantástica experiência, durante a qual "novos objetos estranhos" se apresentam aos seus olhos admirados:

> *On a level spot in the centre was a company of odd-looking personages playing at nine-pins. They were dressed in a quaint outlandish fashion (...) of similar style with that of the guide's. Their visages, too, were peculiar (...) They all had beards, of various shapes and colors. There was one who seemed to be the commander. He was a stout old gentleman, with a weather-beaten countenance (...) The whole group reminded Rip of the figures in an old Flemish painting (...) which had been brought over from Holland at the time of the settlement.*
>
> *What seemed particularly odd to Rip was, that though these folks were evidently amusing themselves, yet they maintained* the gravest faces, ***the most mysterious silence****, and were, withal, the most* ***melancholy*** *party of pleasure he had ever witnessed. Nothing interrupted* ***the stillness of the scene*** *but the noise of the balls, which, whenever they were rolled, echoed along the mountains like rumbling peals of thunder.*

Como que surgidos das profundezas deste antro, este grupo de homens de aparência quase grotesca e de aspecto melancólico e grave, trajados à moda antiga e que jogavam boliche enquanto mantinham "o mais misterioso silêncio", causa um grande espanto em Rip. O jogo de boliche – originado na Europa durante a Idade Média e trazido à América precisamente pelos primeiros colonizadores holandeses sob o comando de Henry Hudson – confere novamente um ar de "autenticidade histórica" a esta cena pelas relações que podemos estabelecer entre ambos: seriam esses homens jogando boliche a própria tripulação "ressuscitada" de Henry Hudson, que subiu o rio em 1609 e portanto aproximadamente cento e cinqüenta anos antes da época em que se passa a narrativa? Por outro lado, este jogo de *ninepins* está imbuído não só do simbolismo do número nove – como imagem completa dos três mundos, relacionado com a morte, o mundo subterrâneo e a bruxaria – mas também participa do simbolismo mais amplo dos jogos, associados com a seqüência das estações do ano e assegurando a conquista da morte através da ressurreição, confirmando assim a dimensão sobrenatural da cena: a sugestão de que esses seres

estranhos teriam sido trazidos de volta à vida através do jogo e para jogar boliche mais uma vez, projetando assim as associações "positivas" do jogo.

Entretanto, pela extrema gravidade de seus semblantes – a parte mais distinta do ser humano – e pelo extremo silêncio que mantinham enquanto jogavam, é negada qualquer conotação prazerosa que a cena pudesse sugerir, além de sua atmosfera sobrenatural. Talvez seja este misterioso "silêncio" o elemento mais perturbador da cena, pois a esta qualidade essencial dos encantamentos, como visto, são acrescentadas as conotações simbólicas de "misterioso" – o mistério como iniciação secreta num grupo escolhido, acompanhada por morte e renascimento simbólicos, razão pela qual os mistérios tendem a ser caracterizados por uma "loucura extasiante, segredo e sacrifício, seguidos de comida ou bebida comunal" – desta maneira não só sugerindo Rip estar testemunhando uma iniciação secreta mas também prenunciando que ele também participará desta iniciação através da "bebida comunal", quando o grupo irá tomar a bebida do barril

Simultaneamente, o silêncio põe ainda mais em destaque o único som que se ouve, o rolar das bolas de boliche ribombando ao longo das montanhas como uma trovoada, e relacionado, simbolicamente, à voz de uma deidade expressando seu rancor. Estes sons remetem-nos aos sons distantes de trovoada que Rip ouvia quando escalava a montanha – que já prenunciavam assim o atual ribombar das bolas de boliche – bem como nos remetem, ludicamente, aos ecos dos tiros da espingarda de Rip, sugerindo mais uma vez a mágica animização das montanhas, através de sua "voz".

Todos esses elementos, contaminados pela repetição de termos como "estranho", "misterioso", "peculiar", "exótico" e assim levando-nos a visualisar um mundo onde impera a suspensão do tempo, do espaço e da causalidade, têm sua fantasticidade ainda mais realçada por essas pessoas lembrarem Rip das "figuras" num antigo quadro flamengo que havia visto, e portanto, se por um lado elas têm sua historicidade e autenticidade confirmadas, por outro elas estão mais uma vez afastadas da realidade – como mundo pictórico dentro da ficção da narrativa.

O fato de Rip agora se sentir como "estranho", pois, quando ele e seu companheiro se aproximam do grupo, *"they suddenly desisted from their play, and stared at him with such fixed statue-like gaze, and such strange, uncouth, lack-lustre countenances, that his heart turned within him, and his knees smote together"*, apenas corrobora ele estar fora de sua costumeira realidade – quando estava cercado pelos velhos e bonachões holandeses, seus companheiros de bebida – e, momentaneamente, numa atmosfera quase de pesadelo. Entretanto, o estilo humorístico de Irving nos impede de compartilharmos do temor da personagem, pois toda a tenebrosidade dos olhares fixos como de estátuas e dos semblantes esquisitos, rudes

e embaciados deste grupo, intensificando a sensação de se tratar de fantasmas ou espíritos, é contaminada pela descrição da reação anti-heróica e quase cômica de Rip.

Quando seu companheiro, após despejar o conteúdo do barril em garrafas bojudas, gesticula para Rip servir o grupo, ele obedece, "amedrontado e tremendo", enquanto os homens, após beberem do aguardente, novamente "em profundo silêncio", retornam ao jogo. Rip continua praticando assim, num mundo fantástico, as mesmas ações que praticava em sua vida real, pois além de ajudar os outros ele vai aos poucos – quando não observado e após seu temor e apreensão terem diminuído – experimentando da bebida até que, embriagado, adormece:

> *He was naturally a thirsty soul, and was soon tempted to repeat the draught. One taste provoked another; and he reiterated his visits to the flagon so often that at length his senses were overpowered, his eyes swam in his head, his head gradually declined, and he fell into a deep sleep.*

O tema do sono, como fuga a um mundo da imaginação, é popular e antigo. Como já enfatizado em relação à lenda de Barbarossa, o sono simboliza, em diversas lendas e mitos, que o heroi, em vez de morrer, dorme em cavernas para acordar quando seu país precisa dele, como Wilhelm Tell, Carlos Magno, Artur, entre outros. Entretanto, numa inversão irônica, quem adormece em nosso conto é um anti-herói, que continua dormindo enquanto o país precisa dele pois, quando acordar, a guerra da independência já terá passado e, pior ainda, seu país não terá mais lugar para mandriões como ele.

Assim, se por um lado *toda narrativa é um movimento entre dois equilíbrios semelhantes mas não idênticos* pois toda "narrativa elementar comporta dois tipos de episódios: os que descrevem um estado de equilíbrio ou desequilíbrio, e os que descrevem a passagem de um ao outro" (TODOROV, 1992, p.172) iremos perceber que, em relação à história de Rip, este equilíbrio será profundamente alterado. Se no início da narrativa ele se encontra numa situação estável e que mantém certos traços fundamentais intactos – incluindo o jugo da mulher – Rip, apesar de surpreso e apreensivo, em sua simploriedade aceita sem questionamento o que vê e o que lhe acontece no "reino fantástico" da montanha, isto é, os acontecimentos sobrenaturais que rompem – para nós – o equilíbrio inicial da narrativa. Habituado às montanhas e às lendas a respeito delas, o encontro com seres de uma época passada não provocaram nele hesitação.

Será apenas à sua volta ao vilarejo, quando nós leitores entrarmos num novo estado de equilíbrio ao retornarmos ao mundo "real" da narrativa, que ele irá *hesitar* – hesitação da qual não podemos compartilhar – e se questionar sobre o que está lhe acontecendo, pois será o mundo normal que havia deixado atrás por uma noite que irá se revelar, a princípio, mais espantoso que sua fantástica aventura, ao se mostrar diametralmente oposto à realidade do dia anterior, e que irá sentir a *contradição* entre

ambos. É agora, na dinamicidade da passagem do mundo sobrenatural ao natural que sentirá o *espanto* de alguém cujo mundo sofreu um desequilíbrio, uma reviravolta de 180 graus, pois o mundo ao qual retorna é o mundo do futuro, enquanto ele, ao contrário do jovem herói que, após sua aventura, retorna adulto, Rip, dormindo, permaneceu o mesmo. Será só ao final da narrativa que ele irá atingir um outro equilíbrio, ao compreender o que lhe havia acontecido. Um equilíbrio "não idêntico" ao primeiro, mas, mesmo assim, um equilíbrio.

A volta de Rip Van Winkle

> *(...) and he fell into a deep sleep.*
>
> *On waking, he found himself on the green knoll whence he had first seen the old man of the glen. He rubbed his eyes – it was a bright sunny morning. (...). 'Surely', thought Rip, I have not slept here all night.*

Se por um lado as palavras finais do parágrafo anterior – *deep sleep* – conotam a profundidade do sono de Rip, acentuada pela rima e o espaço em branco que se segue prefigurando a extensão desse sono que iria se estender por 20 anos, como iremos descobrir, por outro lado a contigüidade de *deep sleep* com as palavras iniciais do novo parágrafo, *on waking*, separadas temporalmente apenas por um piscar de olhos do leitor, aponta para o fato de que para ele fora apenas o sono de uma noite. Seus pensamentos, ao acordar e se encontrar exatamente no mesmo lugar em que havia visto o estranho homenzinho, confirmam, numa ironia dramática e cheia de humor, que ele realmente não havia "dormido", "ali", "a noite toda"; trazem assim também à tona que no princípio não havia "pregado o olho" na caverna, como a expressão idiomática *"not to get a wink of sleep"* conota, lembrando-nos assim do significado primeiro contido em seu sobrenome – *to wink* = pestanejar, piscar os olhos. É só em seguida que se recorda dos acontecimentos anteriores ao sono e que tão bem tematizam, para nós, um contexto fantástico: as personagens inquietantes e silenciosas de épocas passadas, a caverna assombrada numa fenda entre as montanhas, o jogo estranho, a bebida intoxicante que o fizera adormecer profundamente e cujo efeito provocará nele a suspensão do tempo, do espaço e da causalidade.

Mas, contrariamente ao leitor que agora sai deste mundo sobrenatural novamente através de um piscar de olhos ao ler *on waking*, Rip levará muito tempo até se dar conta do que acontecera, a partir do momento em que acorda e esfrega os olhos – ato altamente significativo, pois se os olhos estão associados ao entendimento e à percepção e "esfregar" simboliza, no folclore, a transferência do poder mágico de um objeto carregado de força vital com a finalidade de sarar ou prevenir uma bruxaria, Rip, ao esfregar os olhos, parece estar retirando deles o poder mágico de entender o que irá acontecer; ou, também, que irá enxergar uma realidade que será incompreensível

para ele, diferente daquela que vivenciou durante o sono. Pois de agora em diante todos os elementos de sua realidade anterior estarão revertidos, modificados ou terão desaparecido e as surpresas se sucedem, apesar de achar para algumas uma explicação racional – dentro de sua simploriedade - entremeadas com o temor de ter de enfrentar a mulher.

Após acordar, pois, nesta "manhã ensolarada e brilhante" – conotando que, à luz clara do sol e em contraste com o escurecer da tarde anterior, desfazem-se os espectros das florestas e das montanhas – e após lembrar-se dos acontecimentos anteriores, Rip procura a espingarda, mas, em vez da arma bem cuidada, acha apenas uma peça velha, enferrujada. Suspeita que os "fanfarrões carrancudos" da montanha lhe pregaram uma peça embriagando-o e roubando sua arma. Também encontra uma explicação para o desaparecimento de Wolf – provavelmente fora atrás de um esquilo ou perdiz – pois seus assobios e brados são apenas respondidos pelos ecos nas montanhas, lembrando-nos que ainda estamos ouvindo, ao longe, sua voz mágica.

Determinado, Rip resolve revisitar o local da aventura noturna e exigir do grupo o cachorro e a espingarda, quando percebe que estava com as juntas rígidas e desprovido de sua agilidade costumeira. Atribuindo o fato ao leito úmido da montanha, que não fizera bem a ele, desce com dificuldade ao vale e acha a ravina que havia subido com seu companheiro na noite anterior. Para sua surpresa, uma cascata borbulhava agora ao longo do leito seco do rio. Mesmo assim, sobe pela vegetação espessa e selvagem da floresta, com suas implicações misteriosas sugerindo que agora, passada a hora do encantamento, o local se fechara novamente, impedindo-o de avançar.

Outra surpresa o aguarda ao chegar ao lugar onde a ravina formava o anfiteatro, pois não havia mais traços de tal abertura. As rochas formavam uma "muralha alta e impenetrável" sobre a qual vertia outra torrente que caía num profundo lago. O mundo fantástico e encantado da noite anterior fechou-se e seus vestígios são encobertos pelas águas de um rio, de uma torrente e pelo lago, cujas associações simbólicas com o oculto, o misterioso e como elemento de transição entre vida e morte, ainda reforçadas pelo simbolismo da cor negra – vinda das sombras da floresta circundante e associada tanto com a escuridão do mundo subterrâneo, tristeza e morte, com fantasmas e espíritos que partiram, quanto com o sono – novamente aproxima os diversos elementos que compõem a tessitura fantástica da narrativa.

E é diante desta muralha que Rip pára, impedido por um lado por esta impenetrabilidade de retornar ao mundo mágico da montanha e perplexo por outro ante o desaparecimento/transformação do mundo visível da tarde anterior e de tudo que se relacionava com os acontecimentos vivenciados. E, após seus últimos brados pelo cachorro terem sido respondidos apenas pelo grasnar de um bando de corvos,

como que a troçar de sua perplexidade - retomando, assim, a imagem do corvo solitário da tarde anterior mas com suas conotações agourentas agora revertidas, pois os corvos sobrevoam "um precipício ensolarado", confirmando Rip já se encontrar nas fronteiras do mundo natural – só resta ao "pobre Rip" voltar para casa. Retorna "com o coração cheio de preocupações e ansiedade", não só pela perda do cachorro e da espingarda e aterrorizado em ter de enfrentar a mulher, mas como que também intuindo a reviravolta que irá ocorrer em seu mundo.

Ao Rip se aproximar da aldeia - num novo afunilamento da ótica da narrativa – sua surpresa continua ao encontrar um grupo de pessoas que desconhecia e ainda por cima trajadas com roupas diferentes das dele, desequilibrando assim mais uma vez seu universo anterior, pois julgava conhecer toda a vizinhança; por outro lado, como numa imagem especular, a cena também recupera seu encontro na caverna com os desconhecidos vestidos à moda holandesa antiga. Além disso, a surpresa de Rip é recíproca, pois essas pessoas o fitavam com a mesma surpresa, sugerindo ser Rip o elemento "estranho" ao grupo, resgatando assim novamente a cena da chegada de Rip ao antro da montanha, onde o grupo de homens também fitava o "estranho" com surpresa. Só que desta vez o olhar admirado dos aldeães tem uma razão: Rip descobre que sua barba havia alcançado um pé de comprimento. Desta maneira, o narrador dá uma torção bem humorada à já mencionada lenda de Barbarossa, cuja barba havia crescido em volta da mesa, pois, se a barba de Rip também havia crescido, ele acordou não porque a nação precisava dele, como nas lendas, mas porque havia passado o efeito intoxicante da bebida.

Ao entrar nos arredores do vilarejo, ele é perseguido como outrora por "uma tropa de crianças" mas que, além de "estranhas", em vez de gritarem de alegria com sua aproximação, como costumava acontecer, agora o vaiavam, apontando para sua barba grisalha. Nem os cachorros o reconheceram, latindo à sua passagem. A própria aldeia estava diferente – maior e com mais habitantes. As casas que ele conhecera haviam desaparecido e em seu lugar havia construções novas, com nomes estranhos nas portas e rostos estranhos nas janelas. Enfim, tudo se tornara insólito para ele, pois o cotidiano que conhecera tornara-se tão ou mais "estranho" que sua aventura nas montanhas, a ponto de imaginar que ele e o mundo a seu redor estavam "enfeitiçados", pensamento que não lhe ocorrera enquanto estava no mundo sobrenatural. Como o narrador salienta,

> *His mind now misgave him; he began to* ***doubt*** *whether both he and the world around him were not* ***bewitched****. Surely this was his native village, which he had left but the day before. There stood the Kaatskill Mountains – there ran the silver Hudson at a distance – there was every hill and dale* ***precisely*** *as it had always been – Rip was sorely* ***perplexed*** *– 'That flagon last night', thought he, 'has addled my poor head sadly!'*

O espaço cênico é o mesmo: a aldeia, as montanhas e, significativamente – com suas conotações simbólicas de movimento no espaço e no tempo e portanto de rio da vida – a visão do rio Hudson brilhando à distância, como Rip os havia visto ao início de sua experiência. Atribui sua perplexidade novamente à bebida, pois não consegue explicar de outra maneira o desequilíbrio entre o mundo natural e visível anterior à sua ida às montanhas – confirmado pela natureza que o rodeia – e o mundo que encontra à sua volta.

Acha com dificuldade a própria casa, que, se antigamente era velha e mal cuidada, agora está completamente decaída, com um vira-lata esfomeado rosnando para ele, em vez de Wolf, fazendo Rip suspirar que tinha sido esquecido pelo próprio cachorro. Entrando, encontra a casa vazia e abandonada e seus altos brados pela mulher e filhos apenas ecoam pelos quartos vazios, novamente em contraponto com seus brados ecoando pelas montanhas.

Apressando-se em ir a seu velho reduto, a taverna da aldeia, esta também tinha desaparecido e em seu lugar estava uma grande construção de madeira, com a inscrição "Union Hotel" de Jonathan Doolittle, sobre a porta. Em vez da grande árvore que abrigava a pequena e antiga taverna holandesa via agora um poste com um gorro vermelho na ponta (símbolo da Revolução Francesa, muito usado nos Estados Unidos na época da guerra da independência) e uma bandeira com uma combinação "singular"de estrelas e listas – tudo estranho e incompreensível para Rip. E, se os leitores da época de Irving – cinqüenta anos após a independência – deveriam estar se deliciando com a incompreensão do "pobre Rip" – como ele é freqüentemente chamado pelo narrador, apontando para sua ingenuidade – esta incompreensão atinge um ponto alto do humor característico do escritor, ao Rip reconhecer, no retrato do General Washington, "sob o qual havia tantas vezes fumado seu cachimbo", o rosto avermelhado do rei George III, mas "estranhamente metamorfoseado" nos trajes!

As imagens especulares continuam, ao Rip encontrar um grupo de pessoas desconhecidas na porta, que, em vez da antiga "tranquilidade sonolenta" de seus companheiros, mostravam-se agitadas e agressivas. Procura em vão pelo sábio Nicholas Vedder, pelo professor Van Bummel, mas em lugar deles está um sujeito irascível discursando sobre direitos dos cidadãos, eleições, membros do congresso, liberdade, heróis de '76 e outros assuntos que – contrastando com as histórias sonolentas e notícias de jornais antigos que seus companheiros costumavam discutir – para o perplexo Van Winkle eram um perfeito "jargão babilônico".

E, em mais uma virada, a aparência estranha de Rip – barbudo, com a velha espingarda ao ombro, roupa grosseira e um bando de mulheres e crianças atrás dele - atrai a atenção dos políticos da taverna que o bombardeiam com perguntas – "de que lado votava?", "era democrata ou federalista? "por que viera à eleição com uma espingarda no ombro e uma multidão atrás dele?", "planejava fazer um tumulto na

vila?" – levando Rip, assustado, a gritar *"Alas! Gentlemen, I am a poor quiet man, a native of the place, and a loyal subject of the King, God bless him!"*.

Só a muito custo um dos senhores presentes conseguiu restaurar a ordem, pois o pobre Rip fora chamado de *tory* pela multidão e portanto de espião. Quando finalmente indagado sobre quem eram seus vizinhos que costumavam freqüentar a taverna, Rip pergunta: *"Where's Nicholas Vedder, Where's Brom Dutcher?, Where's Van Bummel, the schoolmaster?"*. A todas essas indagações um velhinho finalmente responde que o primeiro morrera, o segundo tinha ido à guerra e nunca voltara e o terceiro estava no Congresso.

É neste momento que Rip começa a perceber a situação insólita em que se encontra. Se no antro da montanha seu coração "disparara" quando encarado pelo grotesco grupo que jogava bilhar, agora ele "parou" ao Rip ouvir todas essas mudanças e ao perceber estar sozinho no mundo. Perplexo, ademais, com todas essas respostas que tratavam de tão grandes intervalos de tempo e assuntos incompreensíveis, Rip grita em desespero: *"Does nobody here know Rip Van Winkle?"*

Essa procura pelo reconhecimento da própria identidade é ainda intensificada quando alguns lhe apontam, em resposta à sua pergunta, a figura do filho, "uma réplica exata de si próprio" quando subiu para as montanhas e "aparentemente tão preguiçoso e certamente tão maltrapilho" quanto o pai. Ao ver seu próprio duplo e portanto completamente desnorteado, Rip agora duvida da própria identidade, pois, ao lhe perguntarem o nome, responde:

> *'God knows', [exclaimed he] at his wit's end.* ***'I'm not myself*** *– I'm somebody else – that's me yonder – no – that's somebody else got into my shoes –* ***I was myself*** *last night, but I fell asleep on the mountain, and they've* ***changed*** *my gun, and every thing's* ***changed****, and* ***I'm changed****, and* ***I can't tell what's my name, or who I am!'***

Encontram-se justapostos, nessa resposta, os três mundos de Rip: o mundo cotidiano da noite anterior – quando ele era ainda "ele próprio" – o mundo do passado e do sono na montanha encantada e o mundo que ele encontra ao retornar, cujo cotidiano sofreu uma reviravolta total, fazendo a personagem passar da surpresa à perplexidade e por fim a um total desconcerto, a ponto de não poder dizer quem é. A tripla repetição de *change*, com seus diferentes significados de "trocaram a espingarda", "tudo mudou", "eu estou diferente" – apontando para o tema da metamorfose – apenas confirma a fantasticidade de sua experiência nas montanhas, que o leva a não mais entender a realidade que o cerca e, numa nova inversão, não ser reconhecido pelos outros. Sua fala incoerente faz os espectadores acenarem e significativamente piscarem uns aos outros, julgando-o louco – a expressão *to wink significantly* recuperando mais uma vez o sobrenome de Rip e assim dando mais uma torção cômica à situação.

Nesse momento "crítico", em que ele quase é preso pelo porte de arma, aparece uma jovem e graciosa mulher, com uma criança nos braços. Seu aspecto familiar e o fato de chamar a criança de Rip, faz nosso herói perguntar-lhe o nome do pai, ao que ela responde:

> *Ah, poor man, Rip Van Winkle was his name, but it's twenty years since he went away from home with his gun, and never has been heard of since – his dog came home without him; but whether he shot himself, or was carried away by the Indians, nobody can tell. I was then but a little girl.*

Esta revelação não parece ter causado maior impacto em Rip, pois é apenas quando descobre que sua mulher havia morrido durante "um ataque de raiva" que Rip finalmente abraça a filha, revelando sua identidade: *"'I am your father!' cried he – Young Rip Van Winkle once – old Rip Van Winkle now! – Does nobody know poor Rip Van Winkle?'"*. Acentuando o contraste "jovem ... uma vez / velho ... agora" e repetindo com maior veemência a pergunta *'does nobody know poor Rip Van Winkle?'* ele é finalmente reconhecido por uma velhinha saída da multidão, que confirma o estranho acontecimento: *"'Sure enough! It is Rip Van Winkle – it is himself! Welcome home again, old neighbor – Why, where have you been these twenty long years?'"*.

Atingimos assim o ponto culminante da terceira parte da narrativa - a cena do reconhecimento de Rip pela família e pelos habitantes da aldeia e simultaneamente a revelação de que dormira vinte anos, deste modo desfazendo sua sensação de se encontrar num mundo cotidiano mais fantástico – por se encontrar no futuro - do que o mundo assombrado da montanha. Após todas essas vicissitudes, chegamos a um novo equilíbrio. Resta apenas nos referirmos ao desenlace, a fim de podermos apresentar algumas conclusões.

Com a divulgação de história de Rip e a desconfiança dos vizinhos em relação à sua veracidade, foi resolvido ouvir-se a opinião de Peter Vanderdonk – mencionado acima - não só o mais velho habitante da aldeia e conhecedor profundo de todas as "tradições e acontecimentos maravilhosos da vizinhança" mas também descendente do historiador do mesmo nome, pondo assim fim a qualquer dúvida. Além de lembrar-se de Rip e corroborar inteiramente sua história, assegura a todos que era "fato, transmitido por seu ancestral o historiador, que as montanhas Kaatskill sempre foram infestadas por seres estranhos".

E, se até agora tivemos a reversão dos acontecimentos, ou melhor, a contraposição da volta de Rip com sua situação anterior à ida às montanhas, mostrando que atingimos, após uma inversão de cento e oitenta graus, um outro ponto de equilíbrio diferente do primeiro, teremos agora a revelação de quem eram "realmente" os seres que Rip viu dentro da montanha. Como explica Vanderdonk,

> *it was affirmed that the great **Hendrick Hudson**, the first discoverer of the river and country, kept a kind of **vigil** there every **twenty years** with his crew of the Half-moon; being permitted in this way to **revisit the scenes** of his **enterprise**, and keep a guardian eye upon the river, and the great city called by his name. That his father had once **seen** them in their old Dutch dresses playing at nine-pins in a hollow of the mountain; and that he himself had **heard**, one summer afternoon, the sound of their balls, like distant peals of **thunder**.*

Unem-se deste modo as diversas visões que tivemos do rio Hudson com a lenda de seu explorador: desde a descrição cênica inicial – *"'Whoever has made a voyage up the Hudson must remember the Kaatskill mountains'"* – na qual já aparecem os dois elementos que irão compor o mundo fantástico de Rip, seguida pela visão "emoldurada" que Rip tem do rio quando está no alto da montanha - cuja descrição, repleta de conotações mágicas, prefigura a aproximação de Hendrik Hudson revisitando os locais que explorara – e, após sua volta, a presença distante do rio na paisagem assegurando-lhe que estava realmente em sua aldeia natal e não num mundo enfeitiçado, até, finalmente, chegarmos à revelação acima.

Assim, se as conotações mágicas das montanhas são reveladas desde o início, as histórias lendárias do rio Hudson são desvendadas apenas ao final, apesar de a presença dos homens vestidos à moda holandesa antiga no antro das montanhas já sugerir alguma relação entre ambos. A pseudo-historicidade atribuída por Vanderdonk a esses acontecimentos, transmitidos a ele por um historiador "real" e pelo fato de o pai de Vanderdonk supostamente ter visto o explorador holandês e sua tripulação jogando boliche, como também por ter ele próprio ouvido o rolar de suas bolas, nos faz lembrar, novamente, os elementos paratextuais do conto, também tentando dar um ar de credibilidade às aventuras de Rip.

Mas Irving ainda não acabou a história de Rip, mesmo havendo desvendado, através de elementos lendários, o mistério de sua penetração no passado e de sua volta não mais ao presente, mas ao futuro. Concentra-se agora em apresentar a vida idílica a que Rip tem direito, após tantas vicissitudes. Vai morar com a filha, cujo marido, um alegre fazendeiro, ele reconhece como um dos moleques que costumavam trepar nas suas costas. Seu próprio filho também trabalha nesta fazenda e, como o pai, evidencia uma disposição hereditária de cuidar de tudo menos de seus próprios negócios. Rip reassume os velhos hábitos e logo encontra muitos dos antigos companheiros e, tendo chegado àquela idade em que se pode ser "ocioso com impunidade", toma lugar mais uma vez no banco à frente da porta da estalagem, reverenciado como um dos "patriarcas" da vila e um cronista dos velhos tempos "antes da guerra". Levou algum tempo, contudo, até conseguir acompanhar as bisbilhotices, ou entender os estranhos acontecimentos que tiveram lugar durante seu "torpor".

A narrativa se encerra contrabalançando novamente com a parte inicial, pois assim como Rip costumava contar "longas histórias de fantasmas, bruxas e índios" às crianças da aldeia – o que o fez não questionar os acontecimentos fantásticos nas montanhas, como já mencionado - ele agora contava sua própria história de fantasmas a todo viajante que chegava ao hotel do Sr. Doolittle, inserindo-a, assim, como elemento metaficcional, dentro da narrativa. É a própria história, voltando-se sobre si mesma, ao se recontar. E, como o narrador comenta bem humoradamente, se Rip, a princípio, variava alguns dos pontos cada vez que contava sua história – evidenciando estarmos afastados mais uma vez da realidade do mundo fantástico da narrativa através do acréscimo do nome de Rip à seqüência autoral Irving > Crayon > Knickerbocker – este fato era atribuido, sem dúvida, a ele ter acordado há tão pouco tempo. Mas, como conclui o narrador, a história finalmente se fixou "exatamente" como ele a relatara – numa nova alusão aos elementos paratextuais – e todo homem, mulher ou criança da vizinhança sabia a história de cor. E, se alguns pretendiam duvidar da veracidade dela e insistiam que Rip estava maluco, "quase todos" - ironicamente não "todos" – os velhos habitantes holandeses davam a ela sua crença total: até hoje em dia, sempre que ouvem uma tempestade numa tarde de verão na região das montanhas Catskill, dizem que Hendrick Hudson e sua tripulação estão jogando boliche e que é o desejo comum de todos maridos tiranizados pela mulher, beber um gole tranqüilizador do garrafão de Rip Van Winkle.

Irving portanto reúne aqui uma última vez os elementos lendário-fantásticos do conto, evidenciando seu caráter "encantador", juntamente com o testemunho dos habitantes da época, atribuindo-lhe total "veracidade", ambigüização esta que nos acompanhou desde o princípio, fazendo a narrativa "hesitar" entre pertencer apenas ao mundo ficcional próprio do texto escrito e o mundo fantástico que transgride as leis deste mesmo texto. Seja como elemento paratextual, intratextual ou metaficcional, é a experiência fantástica de Rip Van Winkle que é contada e recontada quase *ad nauseam*, não fosse o estilo elegante e bem humorado de Irving.

Como caracterizar agora este fantástico? Não há dúvida que a já mencionada concepção intrínseca de Bessière, vendo o natural e sobrenatural tão só conforme propostos pelo texto (PAES, 1985), aplica-se perfeitamente à narrativa, com a ressalva de que, se para ela o fantástico, como contradição entre o natural e o sobrenatural, empresta a mesma inconsistência ao real e ao sobrenatural, na ótica limitada da personagem o real que encontra ao voltar ao vilarejo chega a ser muito mais inconsistente e incompreensível que o sobrenatural, por apresentar um tempo futuro, ao passo que o sobrenatural, apresentando personagens pertencentes a uma época passada mas que Rip chega a reconhecer, não lhe causa tanta perplexidade. Entretanto, este espanto perante a inversão das regras básicas da narrativa, que caracteriza a história fantástica para Rabkin, será apenas importante "na medida em que ela envolver,

através do fantástico, preocupações com o mundo real" (1979, p.5), razão pela qual tentaremos apresentar algumas hipóteses a respeito das funções do fantástico em Irving.

E é aqui que teremos de retomar Todorov, não pelo fato de o conto se inserir na categoria do fantástico-maravilhoso - pois a personagem aceita os acontecimentos sobrenaturais que experimentou - e estarmos assim fora do fantástico puro, mas pela contribuição que os elementos fantásticos dão à organização da narrativa levando, conseqüentemente, às suas funções.

Se já lemos a narrativa linearmente, tal como ela se nos apresenta, mas já conectando alguns detalhes, verificamos que, em relação à estrutura, os elementos fantásticos *strictu sensu* se encontram na parte central, reverberando porém, como o ecoar das bolas de boliche através das montanhas, da primeira à última linha da narrativa. Caracterizados pela polissemia de suas imagens e pela *significant indefiniteness* (VRIES, 1974) dos símbolos associados a elas, esses elementos – já classificados acima em termos de personagens inquietantes, locais assombrados, ações estranhas e silenciosas e efeitos sobrenaturais sobre o herói – necessitam agora serem inseridos dentro de uma rede temática mais ampla e abstrata, e portanto dentro de uma organização.

Em última análise, o que ocasiona a ida de Rip às montanhas e à sua experiência fantástica é a fuga, tanto da mulher como do trabalho e, portanto, da responsabilidade. Esta fuga, por sua vez, engendra a suspensão do tempo, do espaço e da causalidade, levando Rip a penetrar num mundo onde existe a possibilidade da passagem do espírito à matéria, temas aos quais Todorov atribui o nome de "temas do eu". Eles dizem respeito à estruturação da relação entre o homem e o mundo e implicam numa percepção estática do mundo de preferência a uma interação com ele, apontando assim ao fato de Rip nunca ter "assumido" sua relação com o mundo e da função que cabia a ele, em seu contexto histórico, de provedor da casa e da família, como de cidadão. Em seu papel anti-heróico, ele nunca "cresceu".

Quais seriam, portanto, as funções desses temas que provocam a introdução de elementos sobrenaturais no conto – e que Todorov subdivide em sociais, literários e do fantástico em si mesmo?

Convém lembrar que o conto já foi interpretado como uma crítica de Irving à indolência, pois sob a aparente comicidade burlesca da narrativa, sinais de decadência e esterilidade indicam que o autor está retratando a perda ou a renúncia da virilidade: quando Rip acorda, ele havia trocado os melhores anos da vida por uma velhice tranqüila, enquanto seus compatriotas lutavam na guerra da independência e estabeleciam uma nova nação. Mesmo assim Rip é suficientemente flexível para transformar seu infortúnio em vantagem: escapa por vinte anos das reclamações da mulher e faz muito sucesso como mandrião, sonhador e contador de histórias.

De outra perspectiva, está a idéia de que Irving – ao situar o leitor entre a história nacional e pura fantasia, criando assim um território ficcional neutro – está revelando nesta história profundamente americana sua insatisfação com o desenvolvimento da nação, ao descrever a expansão e as mudanças culturais e políticas que ocorreram nos Estados Unidos, insatisfação esta atribuída ao conservadorismo social do autor. Como seus narradores Knickerbocker e Crayon confirmam, o passado é preferível ao presente – neste caso a superioridade da pacífica e atrasada localidade holandesa sob um regime real distante em contraposição à vila mais populosa, democrática e competitiva que Rip encontra ao voltar (SPRINGER, 1988).

Existem também interpretações, relacionadas com a lenda germânica, de que o conto trata do Tempo, tanto da fuga quanto da vitimização pelo tempo, como trata da relação ambígua entre dormir e acordar, entre juventude e velhice e também das atitudes perante o crescimento e a recusa em crescer, considerações que se encontram no cerne de nossa percepção da vida. Mesmo assim ainda permanece, na história de Rip, algo provocante que faz ressoar em nós paradoxalmente o desejo e o medo de nossa própria experiência Enfim, não faltam igualmente explicações freudianas, de que o conto representa a longa e inútil tentativa de Irving em resolver um conflito edipiano (BROOKS; LEWIS & WARREN,1973).

Não há dúvida que todas essas interpretações, entre outras, estão relacionadas de algum modo com o que Todorov chama de função social do fantástico – o sobrenatural como pretexto para descrever temas proibidos pela sociedade ou temas proibidos na psique do autor, para subtrair o texto à ação da lei e assim transgredi-la – pois a fuga - tanto de si próprio, como da responsabilidade, ou da mulher - através do sono não deixava de ser, ainda no século XIX, um tema inaceitável para uma nação imbuída pela praticidade de Benjamin Franklin, pelo heroísmo de seus líderes e pelos ideais democráticos da nova constituição norte-americana.

Conseqüentemente, essas "leituras" nos levam, também, à significação que Rabkin atribui aos mundos fantásticos como alternativas ao mundo real, pelas relações que podemos estabelecer entre ambos – e onde pretendíamos chegar, como proposto na introdução – pois alguns desses vínculos entre o mundo fantástico de Irving e o mundo real do século XIX e XX, estão estabelecidos nessas interpretações, tanto sob uma perspectiva negativa em relação ao sono de Rip, como sob uma ótica positiva em relação a um passado que não existe mais. Mas estes vínculos, com as devidas alterações, podem tornar o conto ainda mais significativo em nossa época, na qual a rapidez com que ocorrem os acontecimentos e as invenções tecnológicas poderia realmente transformar o sono de uma noite num sono de vinte anos, porque vamos nos deitar com uma realidade e ao acordarmos, já estamos no futuro e temos de nos adaptar a ele; ou também no sentido de que a pessoa que "adormece" em cima de uma situação não vai mais reconhecer o próprio mundo quando acordar; e,

generalizando, o conto se aplica a todas as pessoas alienadas, que não "acordaram" a tempo para ver que o mundo mudou e continua mudando, cada vez mais rapidamente, como num piscar de olhos. E é neste sentido que "Rip Van Winkle" continua a ser paradigmático deste relacionamento.

Entretanto, estas relações/funções sociais do fantástico, extrínsecas por engajarem o mundo real, não devem prevalecer ou nos afastar das funções do sobrenatural imanentes à obra, e que Todorov chama de literárias, quais sejam: a função pragmática produzindo um efeito particular sobre o leitor – medo, horror, ou simplesmente curiosidade – efeitos que em Irving são mesclados com seu humor característico e portanto amenizados; a função sintática servindo à narração e mantendo o suspense, permitindo à intriga uma organização fechada – tão fechada, no caso de Irving, que todos os elementos apresentados no mundo pré-fantástico de Rip serão retomados à sua volta, mas tendo sofrido uma reviravolta total, como analisado; e a função semântica, tautológica, descrevendo um universo fantástico que não tem realidade fora da linguagem e que no caso de Irving é ainda mais projetado pelo triplo afastamento da realidade através dos dois narradores extradiegéticos e, no final, pelo próprio Rip como narrador intradiegético, transformando sua própria história numa metaficção, como visto.

Finalmente, qual seria, em Irving, a função do fantástico em si mesmo, isto é, não mais sobre a função do acontecimento sobrenatural mas sobre a da reação que suscita em nós? Para Todorov, "pela hesitação a que dá vida, a literatura fantástica coloca precisamente em questão a existência de uma oposição irredutível entre real e irreal" (1992, p.176), deixando-nos com duas noções insatisfatórias, a da realidade e a da literatura. Parece-me que este questionamento seria a função mais importante dos mundos fantásticos em "Rip Van Winkle", função que, em última análise, abarca e se coloca acima das outras: pois não é exatamente esta mescla de realidade e irrealidade, entre realidade e literatura , que contamina todos os elementos do conto – em que fatos históricos se associam com lendas, descrições geográficas adquirem configurações mágicas, o cotidiano se transforma em insólito, presente/passado/futuro são intercambiáveis, acontecimentos reais se tornam ambíguos e os sobrenaturais parecem pertencer à realidade – o elemento mais "encantador" da literatura fantástica? Parece-me também ser esta a percepção de nosso herói, ao passar de narrador "extradiegético" contando "longas histórias sobre fantasmas, bruxas e índios" a contador de sua própria história – mais fascinante, por não questionar a co-existência do real e do sobrenatural e portanto mais sedutora, em sua simplicidade.

RENAUX, S. The fantastic worlds of "Rip Van Winkle". **Itinerários**, Araraquara, n. 19, p.91-114, 2002.

■ *ABSTRACT: Based on Todorov's, Bessière's and Rabbin's concepts on fantasy, this paper studies the short story "Rip Van Winkle", by Washington Irving, in order to show that in the fictional universe created by the author, all the paratextual and textual elements contribute to pose problems and ambiguities to the notions of reality and fantasy. Consequently, if the fantastic worlds, presented as alternatives to the real world, aquire meaning due to the relations that can be established between them, Rip Van Winkle will become a paradigm of this relationship.*

■ *KEY WORDS: Fantasy and reality; Washington Irving; Rip Van Winkle; ambiguity.*

Referências

BROOKS, C.; LEWIS, R. W. B.; WARREN, R. P. (Ed.). **American literature**: the makers and the making. New York: St. Martin's Press, 1973. v. 1.

HEDGES, W. L. Washington Irving: The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent. In: COHEN, H. (Ed.). **Landmarks of American writing**. Washington, D.C.: Voice of America Forum Lectures, 1970.

IRVING, W. Rip Van Winkle. In: BROOKS, C. et al. **American literature**: the makers and the making. New York: St. Martin's Press, 1973. v. 1.

PAES, J. P. **Os buracos da máscara**: antologia de contos fantásticos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RABKIN, E. (Ed.). **Fantastic worlds**: myths, tales, and stories. Oxford: Oxford Univ. Press, 1979.

______ . **The fantastic in literature**. New Jersey: Princeton Univ. Press, 1977.

SPRINGER, H. Washington Irving and the Knickerbocker Group. In: EMORY, E. (Ed.). **Columbia Literary History of the United States**. New York: Columbia Univ. Press, 1988.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VRIES, A. de. **Dictionary of symbols and imagery**. Amsterdam: North-Holland, 1974.

■ ■ ■

THE PICARESQUE AS A DECOLONIZING DISCOURSE IN JAMES STEPHEN'S THE DEMI-GODS

Laura P. Zuntini de IZARRA[1]

■ RESUMO: O fantástico é uma literatura de subversão, e foram poucos os críticos qu leram as obras de Stephens sob essa perspectiva. O objetivo deste artigo é anal gênero picaresco comparando os modelos espanhol, inglês e irlandês para mostrar James Stephens articula elementos da picaresca e do fantástico em *Os* (1914) como tentativa de deanglicizar a Irlanda. Ele, desse modo, descor dade irlandesa na virada do século e ilumina o processo de identificação s país periférico. Stephens apresenta um novo paradigma literário no interior to de modernidade, buscando novas formas de asserção no processo simbólico d trução de uma nação contra o discurso hegemônico de ascendência inglesa.

■ PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; James Stephen; gênero picaresco; *The Demi-Gods.*

Various literary analyses of the fantastic are generally limited to its poetics rather than the politics of its forms. Rosemary Jackson in *Fantasy: the Literature of Subversion*, affirms that fantasy is not transcendental, "it has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* 'new', absolutely 'other' and different" (1981, p.8). In his novels *The Demi-Gods* and *The Crock of Gold*, James Stephens does not aim at inventing a non-human world to sublimize Ireland. He is rather interrogating the "nature" of the "real" through the fantastic just at the moment when an intensively politicized society looked at its art for ideological and political inspiration. *The Demi-Gods* is the focus of this paper because Stephens articulates the subversive function of the picaresque discourse with that of the fantastic to reject the process of identification of the Irish in relation to Englishness and of the English in relation to non-Englishness. In order to demonstrate his way of *deanglicizing* Ireland, I will identify some generic features of the Spanish picaresque that Stephens had appropriated in the process of re-reading and re-writing the Spanish and English picaresque discourses to criticise his own society and re-evaluate the old Irish values in the process of the re-construction of a 'new' nation.

The origin of the picaresque genre is traced back to the Spanish triad —*El Lazarillo* (1554), *El Guzmán* (1599) and *El Buscón* (1603). The convergence of a number of elements gave birth to the genre. Though its characteristics vary according

[1] Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 05508-900 – São Paulo – SP – lizarra@usp.br